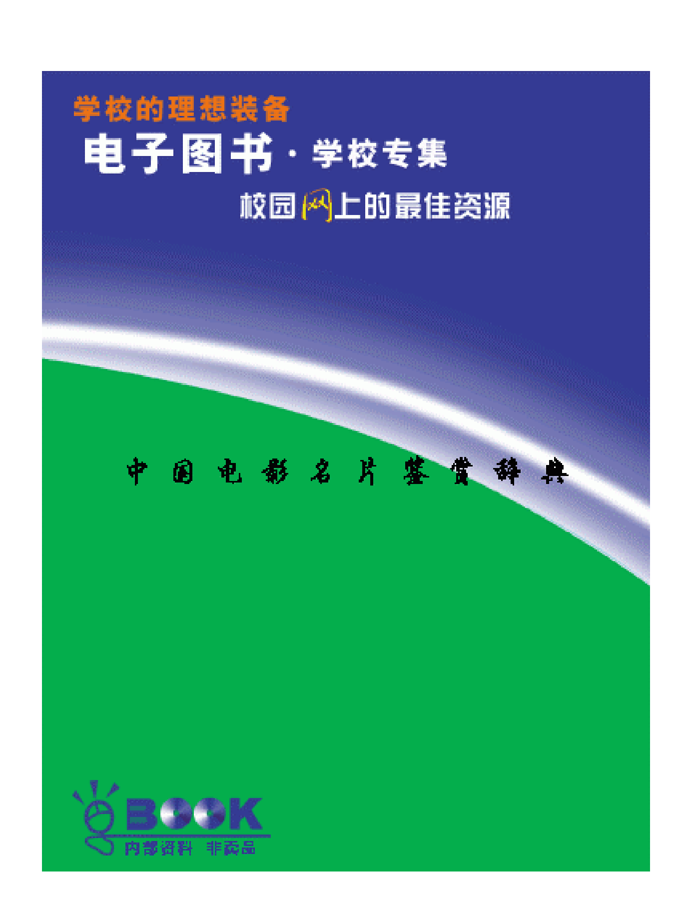

学校的理想装备
电子图书·学校专集
校园网上的最佳资源
中国电影名片鉴赏辞典
BOOK
内部资料 非卖品

凡　例

一、本辞典共选入 1913—1995 年国产影片（包括台港影片）共 279 部。

二、本辞典按影片摄制时间先后顺序排列。

三、正文每篇分片头介绍、故事梗概、评析与欣赏 3 部分。片头介绍，只介绍主创人员。故事梗概重在叙述主要故事情节，有的用散文诗的语言叙述，有的用政论式语言概述，风格多样，不求一律。篇幅大致在千字左右。少数影片，考虑到有些读者未看过，故事叙述稍详尽一些。评析与欣赏，各篇侧重点不同，也反映作者观点和视角存有差异，并且篇后均有作者署名，仅供读者查阅时作参考。

后　记

中国电影独立于世界电影之林，出现过许多辉煌时期，留下了举不胜举的名片。

中国电影走过了 90 年的发展历程。从 1905 年我国摄制《定军山》开始，中国电影经过尝试，基本确立了电影的艺术地位和企业地位。拍出《孤儿救祖记》，转入最初的自觉艺术探索时期。1927 年后，中国电影受当时政治与经济形势的制约，古装片与武侠片大量涌现，带来了危机。1930 年明星公司拍出《歌女红牡丹》，开始了有声电影的试验，由无声到有声，中国电影有了转机。1932 年“一·二八”上海战争爆发，中国左翼电影诞生，创作面貌焕然一新，无声电影《神女》、《都会的早晨》等达到顶峰，有声电影也得到进一步探索并逐渐成熟，拍出了《狂流》、《三个摩登女性》、《狼山喋血记》、《夜半歌声》、《十字街头》、《马路天使》等。抗战胜利后，中国进步电影在艺术创造上有了进一步提高，代表作有《一江春水向东流》、《乌鸦与麻雀》等。新中国成立后，中国电影走了一条曲折发展的道路。1949 年东北（长春）电影制片厂拍摄《桥》开始，新中国电影艺术宣告诞生，50 年代中国电影出现大批优秀作品：《白毛女》、《董存瑞》、《祝福》、《林家铺子》、《李时珍》、《柳堡的故事》、《五更寒》等。60 年代初期，中国电影再造辉煌，拍出《早春二月》、《红色娘子军》、《独立大队》等优秀影片。“文革”10 年（1966——1976 年），中国电影几乎成为一片空白。即使在这一禁锢时期，中国电影仍然拍摄了《闪闪的红星》、《创业》、《海霞》少数几部优秀影片。1976 年中国电影又开始了新的探索，《小花》、《一个和八个》、《黄土地》的出现，使中国电影揭开了新的一页。改革开放的大好形势，推动中国电影不断创新、不断涌出大批优秀作品：《老井》、《红高粱》、《菊豆》、《大红灯笼高高挂》、《芙蓉镇》、《黑炮事件》、《红衣少女》、《孙中山》、《盗马贼》、《湘女潇潇》、《开国大典》、《我的九月》、《秋菊打官司》、《香魂女》、《大决战》、《霸王别姬》、《重庆谈判》、《黄河谣》等等。中国电影 90 年，拍出的影片数以万计，虽然大多数都已被历史所淘汰，但优秀作品却永载史册，它们或以进步的思想内容、或以优美的艺术形式，或以独特的风格样式和艺术创新，受到当时广大观众与专家的欢迎，并推动着中国电影艺术的发展，这是中国电影的本质与主流。

我们既不应妄自尊大，也不应妄自菲薄。应该还中国电影以本来的面目。我们编纂这本《中国电影名片鉴赏辞典》，目的十分明确，主要是从中国电影史的角度，选择出那些在中国电影发展的各个不同时期拍出的优秀作品，加以介绍、赏析，帮助广大电影观众和广大读者、广大电影工作者，全面了解中国电影、全面认识中国电影、正确评价中国电影、正确欣赏中国电影。我们在挑选时，力求客观、公正，但仍然难以做到真正的客观、公正。因为，不同的选家有不同的选择标准。我们毫不讳言，对于那些思想反动、或内容不健康，虽艺术上有所成就的作品，就不列入鉴赏之内。我们建立的这座“中国电影名片电影院”，放映的都是思想与艺术性皆佳的中国名片。我们力求这样，大家也都尽了力，是否这样，有待广大观众与读者指正。

参加本书撰写的作者，主要是全国一些高等院校教电影课的副教授、教授，以及电影厂研究电影艺术的一些专业工作者，还有少数电影专家、报刊电影编辑。他们从选目、找资料、撰写，都付出了艰辛的劳动；这每一篇鉴

赏文字，都凝结着他们的智慧与心血。在此，我们谨向作者们致以最诚挚的谢意。因为作者们在研究中国电影方面都是卓有成就的行家里手，所以本书除在体例上作了统一要求外，对影片故事的叙述样式、影片艺术欣赏风格，均不“整齐划一”，概由作者从影片实际出发，或重在影片风格样式的评述、或重在影片导演手法创新的介绍、或重在影片表演艺术的分析、或重在影片音乐、摄影、美术的评价……侧重点不同，目的是一个：向广大电影观众、读者、电影工作者从电影史的角度，介绍一些电影知识、电影发展简况、优秀电影作品。而且要让中等文化水平的读者能接受。我们认为，绝大多数篇目是达到了这个目标的。我们在统稿时，未作过多的修改，努力保持作者的原文原貌，使我们这本辞典既具有“百花齐放，百家争鸣”的优势，又具有“雅俗共赏”的特点，成为一本比较全面、系统介绍中国电影名片、欣赏中国电影名片的中型工具书。

由于时间、经费、资料的限制，本书所选的名片，不可能把中国电影中所有的名片都包括进来，尤其是 30 年代和香港影片，遗珠颇多，甚感遗憾。即使是选出的这些名片，由于少数作者受时间、资料的制约，在有些篇目上撰写稍嫌粗疏，或不够精炼，或编者能力水平有限，错讹之处难免，欢迎专家和广大读者不吝赐教。

编写《中国电影名片鉴赏辞典》这本书，也是个尝试。我们注意到了这一现象，中国观众似乎对中国电影少了热情、少了希望，而外国观众似乎对中国电影多了热情、多了希望，但无论是中国观众还是外国观众，对中国电影都缺乏全面、系统的了解和认识，更谈不上深入地研究和正确评价。因此有必要编出这本工具书，“抛砖引玉”，起到“参考”、“备用”、“沟通”的桥梁作用。我们的尝试是否成功，有待实践的检验。

在当前出书难的情况下，我们编撰这本工具书，数十位专家、学者一直惴惴不安，担心找不到出版的单位，多年的心血会付之东流。有幸得到长征出版社常务副社长李巨泰同志，总编辑助理、编辑部主任何湘初主任编辑的关心与大力支持，本书才得以顺利出版。长征出版社对工具书、对电影事业、对出版事业所倾注的热情，令我们十分感动。尤其是何湘初同志，从审读初稿始，至书的出版，其认真、严肃、一丝不苟的工作态度，使我们获益匪浅。他提出的许多宝贵意见，使本书更臻完善。在此，让我们向长征出版社、向李巨泰、何湘初以及为此书付出辛勤劳动的出版社所有的同志，表示最诚挚的谢意。

程树安
1995 年 5 月

难夫难妻

1913 年　黑白无声片
摄制：亚细亚影片公司
编剧：郑正秋
导演：郑正秋　张石川
主要演员：丁楚鹤（饰王小姐）王病僧（饰刘公子）

【故事梗概】

一户姓刘的小康之家要娶媳妇，请来了媒婆，媒婆是个大忙人，她的成人之美，使她在这城镇上很出名。黄花闺女出嫁要找她；富裕人家娶童养媳要找她；达官绅士娶小妾也要找她。尽管她在做媒时有言过其实的现象，请她做媒的人家还是很多。按老历上讲，这一年是个吉祥之年，这一年完成的婚嫁喜事将是大吉大利，多子多福。媒婆虽然很忙，但刘家是大户，家财殷实，刘老爷生意做得很兴隆，刘家少爷又是相貌堂堂的读书人。媒婆决意在百忙之中为这位少爷挑选一位知书达理、恪守妇道的姣美小姐。

王府一家从京城北平回乡不久。王府老爷在京城做官时，与一同僚关系甚好，两家夫人同时怀孕，互相指腹为婚。果然一家生男，一家生女。故王家千金从小订婚。长大以后，对方少爷是个纨绔子弟，结伙嫖赌，不思上进。王府闻风，后悔莫及。王小姐死也不肯下嫁如此郎君。此时适逢满清皇帝退位，不少官员辞职返乡，王府乘机返回原籍，小姐也退了这桩婚事。

回乡后，王小姐已过佳龄，急于找婆家。听说刘家是大户，也急找媒婆。媒婆收了王家厚礼，虽然小姐年龄大些，隐瞒几岁，刘家也不知情。媒婆陪伴王家众人去刘家“相亲”，双方对彼此的门户都很满意，不久成婚。婚礼之日，十分隆重，王府的“十里红妆”，使多少年轻姑娘傻了眼。热闹而又繁琐的结婚仪式，使新郎新娘晕头转向，王小姐在蒙头的红巾里看不见场面，但从听到的热闹的喧笑声中知道排场很大，但也隐隐感到身旁的新郎脚步不稳，有点忐忑不安。好不容易进入新房，遵照母亲的教导，做好亲朋闹新房的思想准备。好奇怪，新房里很宁静。等了不知多长时间，新郎才掀了新娘的红面巾。新娘见到了新郎，只见新郎面目清秀，但无血色，骨瘦如柴。新娘这才知道，自己的夫君已经病入膏肓，悲哀的泪水止不住地流淌。

【评析与欣赏】

《难夫难妻》是中国第一部故事片。所谓第一部故事片，是因为从 1905 年起，中国所拍摄的影片都是纪录片，而 1913 年拍成的《难夫难妻》有故事情节，讲述了一个完整的故事，所以能称为故事片了，只是情节比较简单。影片很短，只拍了四本，能放映 40 多分钟。故事的主要情节靠字幕来说明。

如果用现代人的眼光来欣赏《难夫难妻》，观众也许会嗤之以鼻，因为电影太粗糙，没有音响，没有对话，更谈不上电影蒙太奇。众所周知，电影技术随着工业和科技的发展而不断提高，现在的电影，不但有了声音，还发展到立体声。电影还有了色彩，有了宽银幕，并且已有了立体电影，环幕电影。但是《难夫难妻》摄制在 1913 年，是在推翻满清王朝后的第三年，刚从封建社会进入半殖民地半封建社会，中国没有完整的工业，也没有发达的科学技术。当时少数追求进步的知识分子，看到西方无声电影大量倾销中国市

场，也想有中国人自己的电影，才开始了电影在国内的拓荒。

中国最早的电影是在 1905 年，诞生在北京一家名叫“丰泰”的照相馆中，全部制作设备只有一架手摇的木壳制的摄影机，把当时的著名京剧演员谭鑫培表演的京剧《定军山》中的“请缨”“舞刀”“交锋”等舞蹈、武功场面的片断拍录下来，构成一部活动的照相本，三本短片。这就是我国最早被称作“电影”的片子。没有剧本，没有导演，也没有美工等其他电影工作者。摄影师是照相馆里的一名照相技师，利用白天的阳光，在丰泰照相馆后院的院子内，与普通拍照一样把演员表演拍录下来。所以中国的第一部电影是京剧艺术的纪录片。

《难夫难妻》与《定军山》相比较已经前进了一大步。这时在上海出现了由美国人经营的“亚细亚影片公司”。这是中国电影史上的第一家电影制作公司，《难夫难妻》就是这家公司摄制的。

《难夫难妻》有了编剧。中国电影的元勋郑正秋为亚细亚公司编写了中国电影史上第一个电影剧本《难夫难妻》，虽然这个剧本很简短，只有 3000 来字，所叙述的故事也很简单，但是，中国从此有了自己的电影文学。

在《难夫难妻》的拍摄过程中也产生了“导演”这一“角色”。郑正秋和张石川联手合作：由郑正秋指挥演员的表演动作，由张石川指挥摄影机地位的变动。当然拍片的情形仍是很呆板，没有镜头运用技巧，只是把摄影机摆好位置，演员在摄影机前演戏，连续不断地演下去，直到 200 尺一盒的胶卷拍完。镜头和演员的距离是不变的，都是远镜。但是中国电影的导演制度是从电影《难夫难妻》开始的。郑正秋、张石川也开始了他们的编、导生涯。中国早期电影中不少作品出自他俩之手，人们把这二位中国电影艺术的先驱称作“中国电影的拓荒者”，对他俩一生中名垂影史的艺术成就给予充分肯定。

同时，也必须看到，正因为有了郑正秋这位电影创作的奠基者，中国电影与中国戏剧有了密不分隔的血缘关系。中国早期电影大多出于郑正秋之手，而郑正秋（1888—1935 年）早年从事戏剧改革和新剧创作，他身体力行，自己导戏、演戏，还写剧评。但对于电影创作没有现成经验，也无处可学，他用戏剧创作的经验来创作电影，所以《难夫难妻》是郑正秋的文明戏向电影的移植，连《难夫难妻》的演员都是文明戏演员。在 20 世纪初，封建思想桎梏下的戏剧舞台是男演员的天下，女人是无法上台的，女角色均由男演员反串，电影《难夫难妻》中的角色也是清一色的男演员。在亚细亚公司中，除了老板兼摄影依什尔是美国人外，编、导、演、职员都是中国人，都是文明戏演员转业过来的，他们熟悉演戏而没有搞电影的经验，也无处可学电影理论，所以对这些演员来说，电影表演和戏剧表演没有根本区别。只是电影是对着摄影机表演，戏剧是对着观众表演，表演的背景都是舞台上的布景，电影没有场景，更没有外景。可见中国早期的电影是从中国戏剧中派生出来的，因此，戏剧对电影的影响是根深蒂固的，在以后的数十年中，戏剧对电影的束缚一直难以解脱。

郑正秋生活在清末民初，是一位有进步倾向的知识分子，对清王朝和反动军阀的不满，对社会腐朽的揭露，充分反映在他的作品中。在从事戏剧改革时，他用文明戏（即后来的话剧）来批判封建主义达到“教化社会”的目的。他认为：“戏剧者，社会教育之实验场也”；“优伶者，社会教育之良导师也；可以左右风俗，可以左右民情。”同样，在电影创作中，郑正秋也

实行他的宗旨，电影《难夫难妻》的主题正是郑正秋“ 教化社会 ”的创作思想的具体实践，电影联系当时普通民众的切身问题——终身幸福，锋芒直指封建主义的婚姻制度，采用社会讽刺剧的艺术风格，批判旧式封建婚姻带给青年男女的悲剧。这种注意关联社会现实生活，利用民众生活中最熟悉的事件，达到抨击封建社会昏聩黑暗的批判现实主义手法，是郑正秋毕生遵奉的主要电影创作方法。所以《难夫难妻》在上海上映后，受到观众的欢迎，接着到全国有电影放映设施的大城市放映，为亚细亚公司争得了声誉。

在拍摄《难夫难妻》的同时，亚细亚公司还拍摄了表现上海讨伐袁世凯的“ 二次革命 ”的新闻纪录片《上海战争》，当时上海的一批京剧演员也积极参与。由于影片反映了人民群众强烈的革命要求，也受到了广大观众的欢迎，成为宝贵的历史文献。

电影《难夫难妻》的主题思想，扩大了人们对电影功能的认识。在它之前的风景纪录片也好，京剧艺术纪录片也好，电影制片商把电影看作纯粹盈利的工具，观众把它看作是供消遣的玩意。《难夫难妻》启发人们去了解电影和社会的关系，电影与现实生活的关系。“ 教化社会 ”的宗旨使电影有了寓教于乐的作用。

（达洋）

劳工之爱情（又名：掷果缘）

1922 年　黑白无声片（中文字幕）
摄制：明星影业公司
编剧：郑正秋
导演：张石川
摄影：张伟涛
主要演员：郑鹧鸪（饰郑木匠）余瑛（饰女儿）郑正秋（饰祝医生）

【故事梗概】

20 年代初的旧上海，一条不算太热闹的小街。街中心两边的老式民宅里，分别居住着一位郑姓木匠和一位祝姓医生，两人均属安分守己之辈，靠“手艺”谋生，勉强糊口。孰料好景不长，政局不稳，经济下滑，百姓收不抵支，光顾木匠铺和中医铺的人日趋减少，两家店铺生意清淡，无以为生。郑木匠脑子活络，审时度势，弃“木工”而改做水果生意；祝医生却甩不掉一副瓜皮帽、金丝边眼镜、花皮袄的斯文相，羞于经商，恪守本行。

郑木匠的水果摊，生意一天比一天红火，祝医生的中医铺仍旧冷冷清清。祝医生的闺女在家闲得慌，也经常去水果摊消磨时光，凑一份热闹。郑木匠几次三番地与祝姑娘眉来眼去，渐渐对那姑娘产生了爱慕之情，频频赠送各类水果，以讨其欢喜。祝姑娘吃了郑木匠赠与的水果，也日益对郑木匠产生了好感，日子一长，也有了几分意思。一天，祝姑娘去“老虎灶”泡开水，途遇一伙流氓强行污辱调戏，恰巧被郑木匠撞见，郑木匠不顾一切，挺身而出，二话不说把一流氓揪住按于“老虎灶”的沸水中，吓得其余流氓狼狈而去。祝姑娘感激不已，遂与郑木匠私定秦晋之好。

几天后，郑木匠衣冠楚楚去祝家求婚。营业不振、被要债人相逼无奈的祝医生试图把女儿的婚姻视作“救命稻草”，给郑木匠出了难题：“谁能使我的医业兴隆起来，我就把女儿嫁给他。”郑木匠到底头脑好使，突生办法，便一口应允。原来，他家楼上是昼夜俱乐部，一伙赌徒经常闹到深更半夜，令他寝食不安，心情烦躁。他想借此机会在楼梯上安个小“机关”，即作弄一下这伙作乐的赌徒，让他们个个摔得鼻青眼肿，好让自己出出闷气；又能让这伙跌伤的赌徒去祝医生处求医，使中医铺的生意兴旺。最后“机关”做成，郑木匠的设想兑现。祝医生并不食言，把女儿许配给郑木匠，有情人终成眷属。

【评析与欣赏】

《劳工之爱情》是我国现存的一部最早的国产故事片。影片描写了水果商向医生女儿求爱的故事。反映了本世纪初中国城市平民的生活。这部 20 分钟的故事短片，是租借意大利商人劳罗的玻璃棚摄制的。当时，从商业角度考虑，以赢利为目的，影片迎合了小市民的口味，这跟导演张石川不无关系。作为“明星”主持人的张石川，认为明星公司拍片，只能“处处惟兴趣是尚，以冀博人一乐，尚无主义云”。因此，在 1922 年 3 月明星影业公司成立之初，一连拍摄了四部滑稽故事短片，第一部《滑稽大王游华记》、第二部《劳工之爱情》、第三部《大闹性剧场》、第四部《张欣生》，这些影片由于背离现实，表意肤浅，再加之格调十分低下，都是表现一些滑稽打闹或

以惨无人道的杀人场面来刺激观众的低劣噱头。不受观众欢迎，经营状况不佳，使明星公司在经济上受到很大打击，几近倒闭。这样张石川又不得不重新考虑郑正秋直面现实，为人生而创作的艺术主张。

郑正秋的艺术主张，十分重视艺术的教育功能。他在《自我导演以来》文中，曾非常明确地指出：“ 电影不单是娱乐，电影应该有教育的意义 ”。加之郑正秋的电影创作活动，具有明确的目的性，自觉地把电影同时代紧密地联系起来，通过电影来表达自己对时代对人生的观察和思考中形成的某些思想，以震撼观众的心灵，给观众以启迪。他 1913 年初涉影坛执导的第一部短故事片《难夫难妻》，以其毕露的锋芒，抨击了封建婚姻制度的罪恶，实现了郑正秋“ 盖破第一遭事，不可无正当之主义提示于社会 ”，艺术应“ 教化社会 ”的一贯主张。在郑正秋一生编导的 44 部影片中，这一类影片是主流，约占五分之四。这部分影片具有积极进步的思想内容和鲜明的民族形式，因此颇受观众青睐。

像《劳工之爱情》这类影片，属于他的偶尔为之，只占所拍影片的五分之一。这部分影片往往脱离时代环境，脱离现实，逃避政治，大致分为三类：一是滑稽片，即明星公司早期的四部故事短片；二是武侠侦探片，如《火烧红莲寺》等；三是迎合观众低级趣味的影片，如《侠风奇缘》等。这些影片虽系郑正秋的偶然行为，但有特定的历史背景和政治环境，主要集中出现在两个阶段里，滑稽片在 1922 年明星公司成立之初；武侠片和迎合落后观众低级趣味的影片，则出现在 1922 年以后。

郑正秋素有“ 好好先生 ”之誉，拍摄《劳工之爱情》，他是完全迁就张石川标“ 笑片 ”的意见，而放弃了自己本来摄制“ 长片正剧 ”，以“ 教化社会 ”的主张。不过，尽管这部影片的思想内容与社会现实脱离，与时代环境脱节，但通过影片我们仍可以看到郑正秋的艺术才华，他善于结构故事，善于以适度的夸张，创造生动滑稽的人物形象。比如影片开头，郑木匠以墨线平分西瓜，用圆规量西瓜的直径，用刨子刨甘蔗皮的形象化动作，煞是可笑，然后又寥寥几笔把郑木匠以前的身世画于观众的眼前。值得一提的是，在这部影片中，郑正秋很强调影片的动作性，而且每个动作的设计都简练达意，很符合早期默片的特点。导演对电影表现手法的掌握和运用，也比较熟练，场景交代得清清楚楚，人物关系简单明了，并较早地运用叠印技巧，来表现人物的回忆和想象，取得了很好的艺术效果。

郑正秋在这部影片里，不但任编剧，而且还任主演，也足以证明郑正秋是位电影艺术探索上的勇士。当塑造各种不同的角色时，他常根据角色的职业、年龄、个性的不同，练习不同走步，他克服高度近视、走台不便的困难，经常在台上默记着步数，一次次不厌其烦地进行排练。在《劳工之爱情》中，他借助准确的形体动作，把一个不谙世事而又有点迂腐的旧式郎中，表现得惟妙惟肖，很令观众同情。

（边凤嘉）

孤儿救祖记

1922 年　黑白无声片（中文字幕）
摄制：明星影业公司
编剧：郑正秋
导演：张石川
摄影：张伟涛
主要演员：王汉伦（饰余蔚如）王献斋（饰杨道培）郑小秋（饰余璞）

【故事梗概】

富翁杨寿昌的儿子杨道生在郊外骑马，不慎坠马而死，留下媳妇余蔚如。此时余蔚如已经身怀六甲，家人均不知情。杨寿昌有一侄子，名杨道培。道培听说道生已死，便企图霸占杨寿昌的家产。经族中长者杨正恒的劝说，杨寿昌便把侄子杨道培立为继承人。道培的阴谋得逞后，随即请他的狗肉朋友陆守敬同来杨家居住。陆守敬见余蔚如貌美，趁机调戏她，使余蔚如苦不堪言。杨道培又发现余蔚如已身怀有孕，害怕即将到手的家产会落到遗腹子之手，便和陆守敬密谋，听从陆守敬的诡计，向杨寿昌进谗言，诬告嫂子余蔚如不守贞操，居寡而孕，老翁在盛怒之下，把媳妇驱逐出家门。余蔚如无奈，只好回娘家，与父亲同住。数月后生一儿子，取名余璞。后来老父去世，余蔚如含辛茹苦把儿子抚养成人。

老翁把媳妇逐出家门后，又见侄子不甚争气，不理家业，伙同陆守敬在外面过着挥霍的生活，老翁万念俱灰。不久，出资三万，修建了一所义务学校，老翁杨寿昌也搬到学校旁边居住。这时，老翁已经发现杨道培和陆守敬在外面的不轨行为，重理财政，拒绝再给他们钱款。杨道培和陆守敬对老翁恨之入骨，欲害死老翁。正在此时余璞来看望老翁，于是救了老翁一命，终于真相大白，老翁与媳妇、孙子相认，一家团聚。最后余蔚如感觉到这次“ 沉冤大白，颇得力于学校 ”，“ 乃出资一半 ”，“ 兴办义务学校……备平民子弟，无力求学者，得受人生所必需之教育焉 ”。

【评析与欣赏】

影片《孤儿救祖记》是中国电影的拓荒者郑正秋和张石川合作的中国第一部长故事片，是中国无声电影的代表作之一。20 年代初期的中国电影正处在婴儿时期，而且都是无声短片，一般片长不超过 1 小时。这时外国电影充斥市场，明星公司是仅有的中国人的制片公司。由于明星公司初期拍摄的滑稽片不卖座，恐怖片遭禁映而负债累累，濒临倒闭。这时郑正秋创作了他的第一个“ 长片正剧 ”《孤儿救祖记》。为了自救，明星公司的全体员工不拿薪水，倾其所有财产拍摄此片。1922 年底影片拍成在上海试映时，观众大为动容。于是，影片商们纷纷以巨资购买放映权，这部影片甚至还发行到南洋各地，使经济上一度山穷水尽的明星公司走上脱贫致富的道路，所以有人说：“ 孤儿救了祖父，孤儿也救了公司 ”。

《孤》片虽然也是默片，但与以前的无声片相比，不同之处，首先在于它是一部长故事片，其次是在拍摄之前有正式的剧本。俗话说：剧本是一剧之本，有一个好的剧本，才会产生一台好戏。郑正秋编导的剧本有他自身的

优点，他着眼于：故事有完整的结构，尖锐的戏剧冲突；有明确的因果关系，并常有既出乎意料又在情理之中的巧合。根据他的创作原则，在《孤》剧中编织了一个有声有色的故事，而且设计了曲折动人的情节，有悬念、有铺垫、有高潮，还有一个大团圆的结局，这些都符合中国观众的传统欣赏习惯，为市民阶层所喜闻乐见。郑正秋创作的无声电影所以能牢牢抓住观众的心，除了故事情节曲折动人外，他的字幕创作也深得观众喜爱，什么词儿能引起观众笑，或者哭，什么词儿会得到观众的满堂喝彩，他都有把握，所以后来明星公司的许多无声电影的字幕都由他编写。这是由于郑正秋了解观众，熟悉观众，能掌握观众的思想、心理、爱好及欣赏水平，当然也是他长期从事戏剧创作经验积累的结果。

郑正秋熟悉观众，但和导演张石川不同，不一味迎合观众，他重视“寓教于乐”，提倡“迎合、提高与改造”观众心理的三结合方针，所以观众觉得看了电影之后有回味，能引起思考。他的作品中人情味很浓，具有人道主义色彩，对弱者、被压迫者寄予无限的同情。郑正秋在《孤》片中的余蔚如身上倾注了全部情感，用余蔚如的苦难来抨击旧制度、旧礼教对妇女的迫害。《孤》片没有社会大场面的描写，而是通过对小人物的悲惨命运的叙述，小范围人际关系的扫描，来折射出时代气息，引起观众思想上、感情上的共鸣，达到批判封建势力，改良社会的创作目的。

《孤》片的导演张石川和郑正秋一样，对于 20 年代的默片和 30 年代有声电影的创立，作出了杰出的贡献。张石川以电影艺术家的眼光和胆识，在《孤》片中大胆起用新人。剧中余蔚如一角的戏最重，关系到全片的成败。张石川毅然选用了从未上过银幕的王汉伦。

王汉伦当时由于夫妻感情不和而离家出走，在上海的一家洋行里当英文打字员，从未上过银幕，后来经人介绍见到了张石川。张见她气质不俗，让她试镜头，果然一个活脱脱的贤慧少奶奶的形象。王汉伦不负张石川所望，成功地塑造了一个悲剧形象，使余蔚如的身世深深感动了观众，王汉伦也因而一举成名，被誉为中国第一位悲剧女演员。

扮演杨道培的王献斋，原来在一家眼镜店当验光师，张石川无意中发现他具有表演天才，便劝他加盟明星公司。《孤》片开拍时，原定他演一个群众角色，由于演杨道培的演员漫天要价，激怒了张石川，一气之下换上了王献斋，想不到王献斋竟能将杨道培演得入木三分。杨从此一发而不可收拾，明星公司拍摄的影片中的反面角色，大多由他扮演，一连塑造了数十个坏蛋形象，成为中国影坛上第一位反派明星。

郑小秋是郑正秋的儿子，跟随父亲经常出现在文明戏的台前台后，耳濡目染，他在《孤》片中初登银幕，便成功地塑造了一个机智灵活、活泼可爱的儿童余璞的形象，此后相继主演了《小朋友》、《小工人》等影片，成为中国影坛上的第一位童星。

《孤》片在电影艺术上的最大成就是摒弃了过去影片里文明戏的表演程式，由“影戏”向电影的过渡，跨出了一大步。因为中国电影是从改良后的文明戏蜕变而来的，实际上是戏剧的纪录片，所以早期的中国电影被称作“影戏”。电影演员都由文明戏演员担任。演员的表演是舞台化，电影的场景实际上是舞台上的布景。张石川对导演手法和技巧进行了改革，使用没有受文明戏影响的新人演电影，而客观上形成了自己的表演思路，减少了电影对文明戏的依赖，同时在故事情节的展开和场景设计上，开始有了电影蒙太奇的

运用。

张石川在《孤》片上的导演风格和技巧上的革新，对当时和后来的中国电影产生了极大的影响。他执导的电影，一般都能达到结构严谨，线索清楚，通俗易懂，轻松自如，能抓得住观众，这是他长期重视对观众心理的观察和研究的结果。张石川一生导过的电影多达 150 部，如此丰产的导演即使在国外也是极为罕见的。

（杨玉英）

空谷兰

1926 年 2 月　黑白无声片（中文字幕）
摄制：明星影业公司
编剧：包天笑
导演：张石川
摄影：董克毅
美工：董克毅
主演：张织云（饰纫娕、翠儿）杨耐梅（饰柔云）朱飞（饰纪兰荪）

【故事梗概】

杭州豪门世家出身的纪兰荪在美国留学期间，受因病去世的同窗好友陶时介之托，回国后即赶往陶的故乡嘉兴，向相依为命的陶父报丧。在陶家逗留的日子里，兰荪与陶妹纫娕互生爱意，遂不顾门第悬殊，竟自定下婚约。不料，此事在纪氏家族中掀起轩然大波，幸得思想开通的纪母全权包揽，才平息了众人非议。但自幼寄养于纪家，向以兰荪未婚妻自居的表妹柔云，却将此事记恨在心。

不久，纪家娶纫娕过门。柔云以咄咄逼人之势，越权主持家政，欲对纫娕取而代之。纫娕却处处忍辱退让，宁肯放弃主妇责权，而不愿对下人颐指气使。兰荪对纫娕的失职十分不满，柔云乘隙而入，一面对兰荪百般讨好，一面肆意挑拨二人关系，使兰荪对纫娕渐生隔阂。纫娕之子良彦周岁生日，纪家大宴宾客。纫娕事先演习好种种繁文缛节，席间周旋应酬，十分得体自如。又与其父合演节目，博得满堂掌声。兴高采烈之际，纫娕四处寻夫，却在后花园见到兰荪与柔云在一起的亲热情景，不禁痛苦万分。遂留下书信，离夫别子，带女仆翠儿返回嘉兴老家。不料途中遇险，相貌酷似纫娕的翠儿罹难。兰荪听信纫娕遇难的误传，对子思妻，备觉自惭。

守节三年之后，兰荪奉母命娶柔云为妻，但心中仍时常怀念温柔善良的纫娕。后柔云出资兴办“ 柔云学校 ”。在孤儿院工作的纫娕被院长推荐，化名“ 幽兰 ”，乔装前往该校任教务长，赴任后即得到学生爱戴。年已 14 岁的良彦尤对其格外亲热，但幽兰却不敢吐露真情。不久，柔云之子柔彦周岁生日。幽兰在良彦力邀之下赴宴。席间见良彦因一小小差错遭柔云毒打，虽心如刀绞，却只能将悲愤强压心头。几天后，幽兰随良彦前往纫娕墓地祭扫，恰见兰荪持花在墓前凭吊，知其未忘旧情，不禁百感交集。

柔云知兰荪不能忘情于前妻，一心欲置良彦于死地，以使兰荪斩断情丝，回心转意。恰逢良彦偶因风寒侵身，病势渐危。幽兰闻讯前往精心护理，使兰荪大为感动。但良彦终因病情日重，生命危在旦夕。柔云见时机已到，趁隙偷走名医处方，被幽兰发现。柔云恼羞成怒，以主妇身份欲将幽兰赶出家门。幽兰忍无可忍之下，摘下墨镜，露出纫娕真相，对柔云严加痛斥。柔云见阴谋败露，狼狈不堪，急乘马车夺路而逃。情急中马车触树颠覆，柔云触地而亡。不久，良彦病愈。兰荪亦与纫娕尽弃前嫌，复归于好。

【评析与欣赏】

1924 年，明星影业公司几经挫折、经费拮据，后因《孤儿救祖记》大获成功，起死回生之后，开始认识到电影依赖于旧戏的弊端。为了提高影片质

量，开阔题材，丰富电影品种，他们开始重视电影与文学的结合，并先后邀请包天笑、洪深等人担任该公司剧本制作者或编剧顾问，创作出一批具有一定进步意义和艺术技巧的影片，使该公司在中国电影发展史上第一次高潮的形成中发挥了突出的作用。《空谷兰》即是这一时期具有代表性的一部作品。

《空谷兰》原为包天笑根据日本作家黑岩泪香翻译的英国小说《野之花》改编的小说，曾在当时上海的《时报》上连载发表，拥有大量的读者，反响甚广。郑正秋等人看中其广泛的社会影响，于 1925 年请包天笑将它改编成电影故事。1926 年，影片拍竣上映。由于该片故事曲折动人，再加上原小说本身的号召力，使影片极富观众，上映后颇为轰动，票房价值达到 13 万元，创造了默片时代的最高卖座纪录。

《空谷兰》描写的是中国旧社会豪门家族中一对夫妻悲欢离合的故事。整部影片以纫姝的悲剧命运为主线，以纫姝、兰荪和柔云三者间的矛盾关系为核心展开。尽管其如同当时其他影片一样，较少考虑作品的思想内容，而悉心追求“ 情节最好离奇曲折一点，但也不脱离合悲欢之旨 ”，虽反映了贫富之间的对立，但却无力去分析挖掘这种矛盾对立的社会根源，而以“ 善有善报，恶有恶报 ”的封建因果轮回观念以及“ 大团圆 ”的理想结局，去满足当时小市民阶层的观赏心理，以赢得票房上的成功。但是，影片中表现的人们对“ 贵贱 ”联姻传统意识的不同态度、贫家女子的不平等社会地位、三角恋情关系中的复杂心态等等，多少也反映了当时社会的某些情状，具有一定的认识价值和社会意义。包天笑作为鸳鸯派的代表作家，虽然创作了数量甚多、思想庸俗、趣味低下的作品，但在他的一些作品中，也曾经部分地描绘了作者所处时代黑暗消沉的社会现实，部分地揭示了作者所属阶层对社会所抱有的特殊情绪和理想。在《空谷兰》中，纪兰荪的抛弃“ 门当户对 ”旧式封建婚姻的传统观念，追求恋爱自由、婚姻自主，不顾族人反对，毅然违母命，与贫民女子陶纫姝结为秦晋之好，以及纫姝的柔顺善良、善待家佣下人等，亦都表现出当时小资产阶级的平等思想和一定程度上反封建的民主意识。整个故事曲折离奇、哀婉动人，且主线清晰，结构完整；情节发展铺陈有序，且高潮叠起，张弛有致，使这部影片成为包天笑为明星公司编制的最重要的一部影片，直至 30 年代有声电影问世以后，“ 明星 ”和“ 天一 ”两家公司还于 1934 年同时抢着重新翻版拍摄无声片《空谷兰》。天一公司将原片易名为《纫姝》抢先拍成，并于同年 12 月在上海卡尔登大戏院上映，仍然极富观众。明星公司拍成的有声片《空谷兰》，后曾与《姊妹花》等片同赴莫斯科电影节及欧洲展映，亦获得好评。

《空谷兰》在艺术手法上虽尚未脱出当时将文明戏搬上银幕的摄制水平，其镜头的运用、光线的效果和场面的调度等等，均显露出中国早期电影的稚拙和粗糙。但在镜头的分切剪接、时空的分割变换、场景的交待处理、环境的气氛渲染等方面仍进行了当时力所能及的“ 电影化 ”处理；在毫无任何声音元素参与电影艺术创作的情况下，仅凭演员的形体表演和镜头画面的处理来叙述影片故事方面，仍做出了积极的探索并取得一定成效，较好地表现了故事情节的叙述发展。而且明星公司依靠这部影片“ 捧红了张织云，发掘了朱飞，塑造了杨耐梅 ”，其演员阵容及其演技在当时均堪称一流。尤其是张织云，在片中同时饰演陶纫姝和丫环翠儿两个角色，不仅仅依靠化妆造型，更在对不同人物的生活体验的基础上，通过较为细腻的形体表演，恰到好处地塑造了两个具有不相同身份和社会地位又有着同样的凄苦命运的人物

形象，在当时尚属首例。影片中，张织云较好地把握住了纫姝在人生坎坷的经历中，从贤惠、柔顺和逆来顺受到勇敢、坚强和奋起抗争的性格发展脉络，比较准确地展现了一个身处封建大家族中遭受情感折磨和人格污辱，后在社会上自强不息终于找回失去的爱情的贫家少妇的悲喜命运。1926 年 9 月，在上海新世界游乐场联合上海 35 家影片公司举办的历时一个月的“电影博览会”上，张织云因在展映影片《空谷兰》中的精湛表演，在“电影女明星选举”活动中，以 2146 票的最高得票数荣登榜首，从而使她成为首届“电影皇后”而载入了中国电影史册。

（季强）

火烧红莲寺

1928 年　黑白无声片（中文字幕）
摄制：明星影业公司
导演：张石川
摄影：董克毅
演员：郑小秋（饰陆小青）郑超凡（饰柳迟）夏佩珍（饰甘连珠）谭志远（饰知圆和尚）

【故事梗概】

书生陆小青自幼练就一身好武艺，长大成人后，便云游四方，行侠仗义。某日，小青来到掩隐于深山丛林中的红莲古寺之前，见天色已晚，便进寺中借宿。安置好行装后，他于寺中漫游赏景，见殿廊之下有一口巨钟，正欲上前观赏，忽有一片屋瓦坠地。小青以为风吹瓦落，并未在意，又驱身步入正殿。却见佛像之前鬼影憧憧，先顶礼膜拜，后渐隐于莲花座之前。小青大吃一惊，忙取来蜡烛，找到机关，将莲座移开，发现了一个散着阵阵恶臭的洞穴。正觉蹊跷，忽听身后脚步声响，急忙潜回住所。却见那引他进寺的知客僧端坐床头，厉声斥责他擅闯佛堂，探得寺内秘密，并强令小青皈依本寺主持，否则性命难保。小青仗着一身武艺，将知客僧打出门去。正要追赶，却欲出无门，环顾周围，四壁皆成铁板一块。情急之时，忽听屋顶天窗铁栏折断，小青忙运轻功跃上房顶，见到武林中昆仑派高手柳迟，方知掷瓦报警、折栏救险均是他所为。二人飞檐走壁，逃出寺院，于荒郊野外遇上将官赵振武，正四处寻找失踪的总督卜文正。二人将寺中遭遇相告，嘱其调兵围寺，二人则先行潜返寺中。

返寺途中，小青和柳迟遇见素与昆仑派不和的崆峒派高手常德庆。柳迟为免发生冲突，忙绕道回避。小青则将红莲寺中遇险的经过向常德庆一一告之，并望他一同前往，拔刀相助。不料二人行进中又与柳迟及其同门陈继志、甘连珠相遇。仇人相见，分外眼红。常德庆不顾小青劝阻，上前与柳迟交手，却被柳迟与陈继志联手击败，落荒而逃。

甘连珠见小青居中尴尬，忙上前劝慰，并将她在红莲寺中见小青与知客僧相斗，险遭知客僧那口削铁如泥的缅刀相害，忙暗发梅花针相救的事相告。并告知小青，朝廷命官卜文正乃因微服私访，被红莲寺僧尼诱进寺内，困于地穴，寺中主持知圆和尚当着其面残杀无辜、奸淫妇女之后，又游说其削发出家，共享其“乐”。遭卜公严辞拒绝后，知圆欲将其灭口。早已尾随卜公潜进寺内的甘连珠和陈继志忙以梅花针暗袭行凶和尚，救了卜公性命。但在混乱之中，卜公又被众僧扣于巨钟之下。

小青听罢，明白了事情原委，遂与三人一道直闯红莲古寺。此时，赵振武亦率大队官兵围住寺院。不料常德庆先行越过寺墙，通报寺庙被围消息，待官兵与众侠士杀入寺内，救出卜文正，点火焚烧这罪恶之地时，知圆、知客僧和常德庆已从地穴中逃出。三人回首遥对滚滚烈焰，不禁咬牙切齿，发誓要重整旗鼓，卷土重来。

【评析与欣赏】

武打片是我国独具民族风格、唯中国特有的一种惊险类型片。它以中国

的国术——武术中的刀、枪、棍、剑、拳等基本的械斗技击技术为基础，根据故事情节、人物和环境按规律编排成一定套路，作为“开打”的主要动作，使影片极富动作性和观赏性，从而赢得了世界声誉，在国际影坛上占有了一席之地。

我国的武打片在历史上曾掀起过三次高潮。第一次是在 20 年代末、30 年代初，从上海影坛上兴起的武侠影片热；第二次是 60 至 70 年代，在香港、台湾两地兴起的功夫片热，尤以李小龙主演的《精武门》、《唐山大师兄》为代表，先后打入国际影坛；第三次是在 80 年代，以我国大陆拍摄的《神秘的大佛》为开端，《少林寺》、《武林志》、《武当》、《南拳王》等均是代表之作。但若追根溯源，武打片的始作俑者则正是这部《火烧红莲寺》（天一公司 1923 年拍的《女侠李飞飞》和明星公司 1927 年拍的《车迟国唐僧斗法》虽已带有武侠、神怪的味道，但其类型尚不具备一些基本的要素）。

影片《火烧红莲寺》改编自湖南平江人向恺然（平江不肖生）的原小说《江湖奇侠传》。这部小说从 1922 年起，在上海《红杂志》上连载，历时 6 年才全部登完。小说叙述湖南浏阳与平江两县农民为争夺交界处赵家坪码头，集众械斗，双方都聘请武林高手相助，于是演义出错综复杂的种种故事。原作情节曲折生动，笔法夸张新奇，曾经吸引了大批的读者。关于影片的改编，曾有两种说法。一说为当时上海电影界中专写影评和新片介绍的平江人氏宋痴萍向张石川推荐的。另一说却颇为离奇。据传是张石川某日晨起急于入厕，顺手带上其子床头一本闲书，不料开卷展读，竟欲罢不能。他以敏锐的生意眼，认准了这部小说的商业价值，立即决定将它改编成电影。影片上映后，果然影院连连爆满，票房急剧上升，并走出国门输入东南亚一带，使明星公司的经济收入打了一场漂亮的翻身仗。一时，张石川在茅厕中掘出了一个“大金矿”被传为影坛佳话。

面对《火烧红莲寺》激起的观众热情，明星公司大喜过望，立即挟持“火烧”旋风，一连拍出了 18 集。从第二集起，开始描写知圆和尚与常德庆等人投奔了甘瘤子，共商复仇大计。直至第 18 集，械斗双方各自请出笑道人与哭道人进行哭笑比赛。笑道人欢笑不止，大获全胜，平江人赢回了码头地界，终于结束了连年争战的悲剧。为使影片更具有持续的轰动效应，该公司从第二集起启用了当时红影星胡蝶担任主角，并投入大量资金搭设机关布景和探索特技摄影，致使这部影片创造了最长的系列影片和第一部采用局部染色的“彩色影片”等中国电影之最。

然而，令明星公司始料未及的是，红莲寺的一把大火，不但“敲进了武侠影戏的大门墙”，而且还“放出了无数的剑影刀光”。各电影公司见拍摄武打片有利可图，一时趋之若骛，争相效尤，致使“火烧片”风行一时，泛滥成灾。诸如《火烧青龙寺》、《火烧九龙山》、《火烧七星楼》、《火烧灵隐寺》之类的影片相继出笼，系列影片《荒江侠女》（13 集）、《关东大侠》（13 集）、《乾隆游江南》（9 集）、《江湖二十四侠》（7 集）等亦接踵而至，致使一些影片公司成了专门粗制滥造武侠神怪片的作坊。据不完全统计，1928 年至 1931 年 4 年间，上海大小 50 余家电影公司共摄制了影片 400 部，其中武侠神怪片竟有 250 部左右。

但是，应该说《火烧红莲寺》虽然引出了一股败坏观众欣赏品位、只讲商业利润而不顾及电影艺术质量的武侠神怪片浪潮，但在它第一集的主题立意上，还是比较严肃的。影片中描写的匡扶正义、除霸安良的侠义之举，在

一定程度上反映了对当时社会黑暗和社会不平的一种抗争，使市民阶层在1927年的大革命失败后郁积心头的苦闷和不满，通过“银色梦幻”得以宣泄和排遣。尽管影片中尚充盈着掩盖阶级矛盾的个人恩怨，宣传因果报应、天理轮回和依附官府、忠君尽孝的封建迷信思想，但以“复仇”为叙事范畴，以“好人受难——上山学艺——惩罚坏蛋”的三部曲为基本叙事程式，最后演绎出惩恶扬善、匡扶正义等社会伦理性主题的武打片独特的类型模式，在影片中已初见雏形，这是应当引起足够重视的。纵观时下这一类型的影片，仍未脱出这一模式的窠臼，可见此片在电影发展史上的重要地位。

在故事情节的安排方面，《火烧红莲寺》及此类影片承继了我国古典传奇文学的传统，在结构上追求复杂离奇、曲折迭宕的情节。注意在启承转合中铺陈故事，并能巧设悬念，预置伏笔，讲故事的技巧已较以往大为提高和更趋熟练。同时，亦能顾及影片中武术技击的章法和特色，并在情节展开和比武斗法之中展现人物的性格。

尽管在影片里类型性的要求多于创造性的思考，但创作者们为了吸引观众，仍注意了调动电影艺术手段，在特技的功能、剪接的技巧、摄影的角度和画面造型变化等方面都较以往有所丰富。尤其是影片除了大量借助中国戏曲中使用的机关布景之外，还在当时条件下对运用特技摄影进行了有益的探索。该片摄影师董克毅为了拍摄“剑光斗法”，利用动画合成摄影，在预先摄成的人物动作底片上加叠绘制的放光飞剑动画片，合成为“剑光斗法”的镜头。为了拍摄腾云驾雾的飞行镜头，他又设法将演员吊在可随滑轮移动的铁丝上进行拍摄，这一方法至今仍在武打拍摄中运用。他研究出的“接顶”摄影技术，更为电影创作节省了不少经费开支。当时，由于摄影棚狭小，不能搭建出红莲寺大殿宽大的屋顶。董克毅就设法将大殿屋顶画在摄影机前的一块玻璃上，摄影时使玻璃上的屋顶与布景恰巧接合一起，看上去天衣无缝，效果几可乱真。《火烧红莲寺》在摄影技术上的这些探索，在今天看来虽然稚拙和粗糙，但在当时却是难能可贵的，且毕竟为电影摄制技术的进步和发展积累了宝贵的经验。

还值得一提的是，明星公司在拍摄《火烧红莲寺》时，对于商业影片最基本的两个要素——故事和明星已经具有足够的认识，在紧紧抓住观众的观影心理，注意影片故事情节的同时，还列出了强大的演员阵容（胡蝶、高梨痕、龚稼农、郑小秋、郑超凡等著名演员都先后参加了该系列片的拍摄），并且还捧红了饰演甘连珠的女演员夏佩珍。夏佩珍原为山东历城人，自幼家境贫寒。1925年，17岁的夏佩珍被叔父送进明星影戏学校，学到一些表演技巧和武艺，并先后在几家小公司拍片，但成绩平平。直至1928年，她签约进入明星公司做了基本演员，加盟《火烧红莲寺》剧组，并“善始善终”连续演完18集后，才使她在影坛迅速窜红。在演技上，她虽难以与当时的大明星比肩，但靠了“火烧片”的社会影响，其芳名几有与胡蝶、阮玲玉等当代红影星一争天下之势，成为观众心目中最为理想的武侠女星。但她也付出了惨痛的代价。在《火烧红莲寺》的拍摄中，她曾屡次失手，等18集拍完，几乎已是遍体鳞伤了。以后，她曾改变戏路，在《狂流》、《落霞孤鹜》、《自由之花》和《啼笑姻缘》中饰演过重要角色。

（季强）

故都春梦

1930 年　摄制：联华影业公司
编剧：朱石麟　罗明佑
导演：孙瑜
摄影：黄绍芬
主要演员：王瑞麟（饰朱家杰）林楚楚（饰王蕙兰）阮玲玉（饰燕燕）

【故事梗概】

军阀统治时期，故都郊外有一四口之家。户主名叫朱家杰，以教私塾为生。妻子王蕙兰，贤惠能干。两人膝下有二女，长女莹姑，次女璞姑。朱家原有一些祖业，虽不富裕，可是生计无虑，倒也其乐融融。然而军阀混战加上天灾人祸，家道渐渐中落了。爱慕虚荣的朱家杰为求富贵，不顾蕙兰的劝阻，竟只身前往故都北平寻找任要职的旧日学友吴昌远，以求谋得一官半职。

那是个歌舞升平、纸醉金迷的都市。朱家杰为求官也混迹其中。在歌场上朱结识了红歌妓燕燕。燕燕看上了正值盛年的朱家杰，并了解到他还可能继承其叔父的大笔遗产，于是便不择手段地挑逗、勾引家杰，表示要以身相许，还许诺向其姐夫——某显赫人物，为朱家杰谋求官职。朱起初以家贫有妻谢绝，但终于抵抗不住高官美女的诱惑，与燕燕租房同居，以此换得了税务局长的美差。

朱当上局长后，沉湎于酒色之中，疏远了故乡的妻女。一日，他回乡探亲，蕙兰从其言行举止中发觉家杰已如同换了一个人，又得知他纳燕燕为妾，虽很伤心却仍委曲求全，并携二女与家杰进城，与燕燕同住一处。

朱家杰为了报答燕燕，对她恩爱有加，燕燕因此恃宠骄横，任意挥霍，不将蕙兰放在眼中。在燕燕的诱使下，家杰的长女莹姑也常常出入歌场，贪图享受。蕙兰一再劝阻，而燕燕则为之开脱、包庇。一天，燕燕带莹姑外出，竟彻夜不归，蕙兰再也忍无可忍，怒叱莹姑，同时也规劝燕燕。燕燕竟藉此大发雌威，扬言出走。朱急忙挽留。蕙兰目睹此情此景，终于决定携女回乡；而莹姑不肯随她同去，于是蕙兰携次女璞姑离开故都，重返故里。

蕙兰走后，燕燕肆无忌惮，与昔日相好鸨母之子毛子厚重续旧情，并假称毛为她表亲，提议赘为女婿。家杰不明真相，将莹姑嫁给了毛子厚。

蕙兰回乡后以手艺维持生活，含辛茹苦地教育璞姑。

不久冬天来到，朱家杰的靠山突然遇刺，同时他贪污营私的事情也泄露了，被捕入狱。燕燕于是与毛子厚席卷了家里的财物，丢下正患重病的莹姑，双双潜逃。朱家杰在狱中幸得叔父破产相救才得以出狱。而当他回到家里时，莹姑已由蕙兰接走，财物已被席卷一空，屋中只剩下墙角的蛛网在风中摇坠。悔恨交加的朱家杰在落魄中回到故乡，长跪于蕙兰前请求宽恕……

此时春光依旧，离故事发生仅一年之隔，但沧海桑田，前尘往事给朱家杰留下的只是一场不堪回首的春梦而已。

【评析与欣赏】

1929 年底，“华北电影公司”老板罗明佑与“民新公司”的黎民伟达成协议，以两公司合作的名义拍摄《故都春梦》，第二年夏，正式成立联华影

业公司。

早期的联华以“ 提倡艺术、宣扬文化、启发民智、挽救影业“ 作为制片方针，摄制了一批反映现实的影片。尽管颇多局限，但终于从大革命后武侠神怪片的泛滥大潮中开辟出一条新路，在一定程度上改造并复兴了国片。而这一时期作为“ 复兴国片 ”的代表之作，无疑当推《故都春梦》和《野草闲花》。

《故都春梦》取材于北平的一段真人真事。虽然全片内容仍不脱“ 宦海莫测，柳巷恶果，败子回头，女人祸水 ”一类旧片的俗套，但就其创作而言，有着一定的现实主义成分，对当时社会也有一定程度的揭露，有认识价值。当时影片的海报上写着“ 复兴国片之革命军，对抗舶来影片之先锋队，北京军阀时代之燃犀饪，我国家庭之照妖镜。 ”这就吸引了包括知识分子在内的一大批观众，给人以耳目一新之感，在上海、香港、南京、天津等地上映时都破了卖座纪录，形成很大的轰动效应。导演孙瑜与演员阮玲玉随即从默默无闻而一举成名。

孙瑜（1900—1994 年），原名孙成玙，四川自贡人。幼年受其父影响，浸淫于古代文学。 1923 年，孙清华大学毕业后，公费赴美威斯康星大学留学，攻读文学与戏剧，两年后又进入哥伦比亚大学电影科读晚报班，由此走上电影之路。1927 年他回国后，曾在“ 长城 ”画片公司与“ 民新 ”公司工作过一段时间，执导了《蜘蛛党》、《风流剑客》、《潇湘泪》等三部影片，反映平平，艺术上也没什么特色，自己也认为“ 应该说是失败的作品 ”。1929 年，孙瑜应罗明佑之邀执导了《故都春梦》，次年又执导《野草闲花》，这两部影片使他一举成名，为人们所注目。以后他逐渐形成自己的导演风格，成为中国电影的一代巨匠。

在《故都春梦》中，孙瑜的诗化导演风格已初露端倪，他讲究艺术，实行正规的科学方法，并与演员间建立起真诚的合作关系，严格要求表演，这在当时的影坛是极为罕见的。

孙瑜受传统文化熏陶颇深，因此他在影片中常试图运用传统文学尤其是诗歌的特征来构筑情节。《故都春梦》中孙瑜借鉴古代诗歌中借物抒情的表现手法，创造性地运用了一些小道具，以物喻情，巧妙而生动地表现出人物的感情起伏变化，达到传神的效果。

当新任北平税局的朱局长坐在他以前“ 笔耕 ”时期常坐的旧书案前，阅看幼女璞姑写的大楷时，妻子王蕙兰送来了装满了烟丝的烟斗，不料朱家杰已从他的衣袋里取出了一包香烟，微笑着把它向王一晃，一面眼睛在看大楷，一面手指头在摸取香烟；当王急急转身去拿火柴，擦燃了一根，准备去点香烟时，不料朱从衣袋里摸出一只精致的打火机打燃了火，去点他叼在嘴唇上的香烟。这个地位起了巨大变化的塾师的几个小动作都是无心的，但他的妻子默默地面临这些小变化，手里拿着点燃的火柴不觉落地，呆立不动了……

烟斗与香烟，火柴与打火机，朱家杰与王蕙兰，三者之间此时形成了鲜明的对照，尽管一切都在无声中自然地进行，但由此产生的强烈效果是不言自明的。孙瑜在拍摄时没有用近景，而用中景镜头来拍摄，更显得表演的自然，不用特写而胜似特写。朱家杰夫妇二人原本和谐的生活已开始出现小小的不协调，而朱对此根本不在意，王蕙兰对此又手足无措，这就预示着两人以后的生活将发生更大的不协调，这一组镜头在生活细节中映出丰富的意蕴，堪称无声而胜有声。

孙瑜认为，在电影的特殊表现手段中，利用生活细节来刻划人物，是最能获得好效果的。这对于中国早期电影的成熟与发展起了重要的影响，尤其在无声片时代，确实起到了让无声的事物表达有声甚至有声也难以表达的内涵，完全体现了“ 借物托情 ”的作用。

孙瑜对演员的表演十分严格，他认为作为一个导演有三条原则：

①先让演员读剧本，了解历史和社会背景。

②开机前先让演员排练，对表演分寸要有准确的把握。

③作风严肃，尊重演员，与之合作。

这与当时导演普遍不尊重演员的情况形成了强烈的反差，也正由于此，孙瑜影片中的演员比其他演员更能理解并体现导演的意图，完整地塑造人物，这也正是孙瑜影片的成功之处，曾致力于西方表演体系研究的孙瑜对表演有精辟的见解：表演创造要从生活出发，必须具有真实性，使之演技在潜移默化中向现实主义创作方法靠拢。孙瑜的表演理论使他发现并培养了中国早期优秀的演员阮玲玉。

阮玲玉（1910—1935 年）原籍广东中山，生于上海，出身贫寒，但她求知欲强，悟性高，中学毕业后考入明星影片公司，曾主演《挂名的夫妻》、《白云塔》等影片，崭露头角。被孙瑜与罗明佑看中，邀请她加入联华并拍摄了《故都春梦》。

《故都春梦》的成功归因于许多条件，但阮玲玉的出色表演也功不可没。孙瑜对片中燕燕这一反派角色的人选十分严格，他需要有一个富有魅力，做工细腻，表演真实的演员来饰演这一角色。阮玲玉开始对燕燕的把握不深，表演流于肤浅，在孙瑜的反复启发、指导下，阮玲玉终于以创造性的表演成功地塑造了这一形象。燕燕这一角色与阮玲玉以后的悲剧色彩女性形象大不相同，她媚艳、泼辣、堕落、自私，是一个“ 祸水型 ”的坏女人。阮玲玉的表演紧扣这几个环节，她没用夸张的表演去勾勒，而是在一举一动，一言一行中不经意而又极刻意地体现燕燕的性格，活灵活现地塑造出这个歌妓的形象，展示了她杰出的表演才华。尽管在《故都春梦》前阮玲玉已拍摄了 6 部影片，但只是从《故都春梦》起，阮玲玉才真正走进了表演艺术的殿堂。

孙瑜后来在回忆他导演《故都春梦》时曾说：“ 努力钻研剧本的主题、情节和生活基础，并在剧情结构、节奏方面作了加工，尤其是在利用一些细节来刻划主要人物的内心世界方面作了不少的努力。 ”影片作为孙瑜表现角色内心世界变化的初次探索，无疑获得了很大的成功，他含蓄细腻处理细节的方法日后也成为他的电影风格之一。在《故都春梦》中，孙瑜在画面组接时运用了真正的蒙太奇，使影片的画面之间不再机械地展现，而是在内在连接的基础上形成了一个整体。所有这些，不仅使《故都春梦》成为“ 复兴国片 ”的第一部，并使之在借鉴西方先进电影理论和中国传统文化表现手法方面迈进了第一步，对此后中国电影的发展起了一定的影响。

《故都春梦》在内容上仍带着封建伦理的烙印，然而由于它采用了新的电影理论与拍摄技巧，也由于它作为第一部改造、复兴后的国片，它在中国电影史，尤其在默片史上有着重要的位置。

（王昕）

野草闲花

1930 年　黑白无声片（部分歌曲蜡盘配音）
摄制：联华影业公司
编导：孙瑜
摄影：黄绍芬
主演：阮玲玉（饰卖花少女）金焰（饰黄云）刘继群（饰黄父）

【故事梗概】

一个风雪交加的日子，西北某地，冰封的江面上正艰难地行进着一群饥寒交迫的难民。忽然，其中一位怀抱婴儿的年轻妇女倒了下去。婴儿饥饿的啼哭声撕啮着母亲的心，她猛地咬破自己手指，让血代替乳汁流进孩子的口中……年轻妇女终于缓缓闭上了无神的双眼,她那可怜的孤儿被一对人称“懒木匠”的难民夫妻带走。

时光飞逝，地点已是 16 年后的上海贫民区中，懒木匠的妻子已去世，他与两个女儿在贫困中相依为命。长女丽莲便是 16 年前捡来的孤儿，她与妹妹每天上街卖花，勉强维持生计。

青年黄云，爱好音乐，造诣颇深。因不满家里包办婚姻，拒绝与父亲选的一位富家女儿结婚，被专制的父亲赶出了家门。当他正流浪街头时，偶然从飞驰的车轮下救出了丽莲。懒木匠为感激他救女之恩，收留了有家难归的黄云。

在生活与交往中，丽莲清亮的嗓音显示出她在唱歌方面有独特的天赋，黄云欣喜之下，教她唱自己编写的歌剧《万里寻兄》，并让丽莲的妹妹也扮演了剧中的角色——一个舞蹈演员。

黄云随丽莲全家去新世界游艺场玩，恰好遇到他家的仆人阿呆，黄云便托他设法私下筹集公演歌剧所需的费用，阿呆欣然允诺。

不久，《万里寻兄》在上海正式上演，并引起轰动，丽莲也因此而一举成名。朝夕相处与艺术上的合作，使丽莲与黄云萌生了爱情，并订下了婚约。黄云之父知道这一情况后，竭力进行阻挠和破坏婚礼的进行。他认为丽莲是“野草闲花”，黄云的行为也实属“大逆不道”。在婚礼前一天，黄云之父会同黄云舅母、姑妈去懒木匠家威逼利诱，恶言辱骂丽莲毁了黄的前途。善良纯洁的丽莲不想影响黄云的前程，决定作出自我牺牲。于是，她故意涉足舞场，以狂荡的姿态混迹于白相人之间，并逐渐冷落黄云，处处激怒他。不明真相的黄云听到丽莲提出解除婚约时，终于愤怒而去，回到旧家。

剧院老板为招徕观众，一天夜里迫丽莲上台演唱《万里寻兄》词。身心深受创伤的丽莲登台悲歌，往事历历闪现，她一时恸极，竟晕倒在台上。

家仆阿呆此时也在看戏，便将这一情景连同黄父曾去丽莲家的真相告诉了黄云，黄云如梦初醒，悲喜交集之下，他毅然冲出了家门。

在懒木匠家中，黄云跪在地上，苦苦哀求丽莲宽恕他。一切终于又得以完满结局。

【评析与欣赏】

1928 年前后，明星公司右翼势力抬头，曾在影坛掀起一股拍摄武侠神怪片的颓废之风。一时间，银幕上充斥了刀光剑影，一片打杀之风。由于“明

星”、“长城”等公司在中国电影界的龙头地位，它们出产的影片每每领导着当时的潮流，这引起了其它影片公司与许多电影工作者的不满。

1930年夏天，罗明佑以“民新”、“华北”为基础，合并了“大中华百合”影片公司，同时吸收董漪磋参与其事，正式成立了“联华”影片制片印刷有限公司。同年，加盟“联华”的青年导演孙瑜执导了他的重要作品《故都春梦》和《野草闲花》。前者代表着“联华”与孙瑜的个人主张：“复兴国片、改造国片”。后者则是针对当时以“天一”为主要代表的“封建”、“欧化”电影的创作倾向而力图有所创新的一部影片。虽然《野草闲花》的“欧化”痕迹仍相当明显，但由于表现了反封建残余的资产阶级进步思想，它仍在社会上和影坛上产生了积极的影响。

孙瑜是一位颇具艺术天赋的电影导演，他在电影表现手法上孜孜以求，力图完善国产片的表现手法；在分镜头处理及拍摄技巧上也有不少突破。这一切都为初创期的中国电影作出了很大的贡献。《野草闲花》正是他在电影技巧方面进行尝试性改进并取得成功的一部影片。

在这部作品中，孙瑜成功地运用了对比手法。黄云生长在富贵人家，家庭生活奢侈浮华；而丽莲的生长环境却是那么贫困寒酸。黄云之父丝毫不能理解儿子，虚伪而又专横，尤其是他对丽莲的威逼利诱，充分暴露了他卫道士的丑恶嘴脸；与此形成鲜明对照的是懒木匠，他虽生活窘迫，却出于博爱与人道主义精神，抚养了孤女，并对这个毫无血缘关系的女孩子赋予了深深的爱……两个父亲，两个家庭的鲜明对比，充分体现了导演的主观意图和由此产生的强烈客观效果。

在分镜头和镜头的处理上，孙瑜十分注意根据不同人物选用不同的摄影技巧，以此使观众与片中人物产生感情交流。此外，活动衬景、叠印技术的大胆尝试，也有效地扩大了观众的眼界。丽莲忍痛离开黄云后登台悲歌，眼前叠现出旧日往事，如今却已人事全非。随着丽莲的意识流动，观众也看到了曾发生过的画面，于是便和丽莲一样，油然滋生出辛酸的情绪。这些新的表现手法，当时曾给人以耳目一新的感觉。

还有一点，也可以说是开创了国产片的先河。这部无声片除对白字幕口语化外，说明性字幕也全运用了白话文处理，这一改进一直保持到有声片的诞生，影响远及港、台各地……

1929年，上海夏令配克影戏院放映的美国影片《飞行将军》，是有声电影在我国的第一次正式放映。国内各大影戏公司纷纷效法，以追求更高的经济利润，在《野草闲花》中，孙瑜独具匠心地用蜡盘发音配了歌曲《万里寻兄》词，这是我国第一首电影歌曲。自此以后，电影主题曲和插曲遂正式成为影片的有机组成部分，这也使该片在中国电影史上占有了不容忽视的重要地位。

《野草闲花》讲述的是一个贫苦卖花女在半封建半殖民地的中国的凄艳故事。这个故事有某种模仿倾向和失真的缺陷，受《茶花女》和美国影片《七重天》的影响痕迹较深。整个故事的主线基本套用了茶花女的命运（尽管结局大相径庭）而丽莲与黄云的邂逅及相爱则带有《七重天》的印迹，可是由于孙瑜在组织故事的同时，借鉴了国外先进的电影手段，且有自己的创新与自觉的艺术追求，这种借鉴，从历史角度来看，还是有其一定意义的。

作为一名正直的电影艺术家，孙瑜在《野草闲花》中表现了对封建等级观念的强烈义愤，并调动观众情绪，以此造成了社会效应。另外，影响还体

现了“五四”以来新知识青年平等、民主、博爱的社会理想。黄云的思想在很大程度上其实就是孙瑜当时的主张，具有强烈的时代感与现实针对性。但《野》片只是揭示了一种社会现实，而没有赋予主题以更深的内涵，客观上回避了矛盾，这是与孙瑜早期思想的局限性分不开的。

在艺术特色方面，《野草闲花》把“写实”与电影化结合起来，探索了电影独特的艺术规律。影片中广泛地采用了纪实性长镜头，很少直接地强化或灌输导演的情绪，而是让主题自然而然地不断从场面和情节中流露出来。人们不难看出，导演十分重视对生活的真实反映，并在这部影片中努力地探寻一种诗意的浪漫主义表现手法。

无声片对演员的表演技巧要求特别高。这种电影表演的本质是真实、自然、亲切，即既要有高超的演技，又要看不出技巧。该片的男女主角在这方面都有相当出色的表演。

在《故都春梦》中扮演荡妇形象的阮玲玉，在《野》片里成功地饰演了个纯洁、天真、美丽的姑娘，从而一改妖媚女性的形象，得心应手地走上了专演悲剧性纯情妇女的演艺之路。片中丽莲忍痛与黄云分手后，故意装出放荡的样子涉足舞场，内心深处却在流泪、流血。尤其是她与黄云解除婚约后，黄云悲愤填膺，当众指骂丽莲是野草闲花时，她眼中流露的神情是那么深切的悲痛、绝望，足以令所有观众为之心酸，仿佛看到了她那颗伤痕累累的破碎的心……作为一名当时声名并不显赫的女演员，阮玲玉就此建立了自己的风格。尽管使她达到表演艺术高峰的影片是《神女》、《小玩意》、《新女性》，然而《野草闲花》却是她成功的一个基点，标志着她事业成功的开始。

男主角黄云由金焰扮演。当时国产影片中的男主人公，大抵都是些油头粉面、西装革履的花花公子：光滑而一丝不乱的头发，消瘦呆板的身材，言淡空洞，举止轻浮。而金焰饰演的黄云却以一种崭新的健康男青年形象出现，浑身洋溢着青春活力，其一怒一笑，一言一行，都给人以自然、清新的感觉。尤其是黄云离家出走后，由于救了丽莲而被懒木匠收留，他开始摒弃放浪形骸的生存方式，认真地教丽莲唱歌，同两姊妹演戏，过着充实而丰富的平民生活，演员的表演亲切而真实……可以说这一形象同样改变了影坛上一些陈腐的人物表演模式，领导了一种新的潮流。

受时代和观念所囿，《野草闲花》还存在着因袭戏剧传统，强调事件的完整性与偶然性，以及关注内容重于形式等种种缺点，但它对于中国民族电影发展所作出的历史性贡献，是不容忽视的。

（王蕾、禾风）

歌女红牡丹

1931 年　黑白故事片

摄制：明星影业公司

编剧、说明：洪深

导演：张石川

摄影：董克毅

主要演员：胡蝶（饰红牡丹）王献斋（饰陈发祥）夏佩贞（饰金姑娘）龚稼农（饰姜禹丞）肖英（饰园主）

【故事梗概】

坤角名伶红牡丹，年轻貌美，嗓音甜润，演技优秀，身边的追求者甚多。

有一青年姜禹丞，是江南人，歌台一见，即倾心于红牡丹，于是托友人王掌柜向红牡丹的母亲婉转地表达了自己对红牡丹的爱意。红牡丹的母亲虽也器重姜的为人，但因嫌他是南方人而拒绝了，姜知道后，非常惋惜。

民庆园主陈大老板的弟弟陈发祥，是一个游手好闲的二赖子。陈老板为弟弟也向红牡丹母亲提亲，红牡丹母女虽知陈发祥的底细，但又不敢得罪，竟同意陈发祥入赘。

红牡丹幼年丧父，是母亲含辛茹苦将其养大，为她请教名师，说戏教戏，才得以到了今天。所以红牡丹虽知大错已成，但对母亲所应允的亲事不敢违背，不久便与陈发祥拜天地成了亲。姜闻此讯，非常沮丧。

无所事事的陈发祥，自入赘以来，用红牡丹唱戏挣来的钱锦衣玉食。红牡丹尽心尽力地维持着全家的生计。几年后，红牡丹名声益噪，每天在天津天仙茶园唱戏，收入颇丰，但仍不够陈发祥挥霍。

陈发祥喜欢上了一个说大鼓书的金姑娘，对她的索求，唯命是从，百依百顺，并偷走了红牡丹的大珠花送给金姑娘，博取她的欢心。一次，陈发祥携金姑娘戴着大珠花去看红牡丹唱《四郎探母》，红牡丹看到悲愤交加，吐血倒在台上，虽经众人救醒，但这以后，咯血不止，身体虚弱，整日躺在床上。此事被途经天津的姜禹丞得知，即去看望，但见红牡丹神色凄惨，姜极力安慰，红牡丹虽很感动，但无力报答。

由于咯血，红牡丹的嗓子一句也唱不出来了。天仙茶园另聘名角，红牡丹的生计断了，可陈发祥仍迷恋着金姑娘，对红牡丹及其母亲和年幼的女儿香姐艰难的生活置之不理。红牡丹偶尔规劝陈发祥，得到的却是一顿毒打，陈还要将红牡丹演出用的行头拿出当掉。红牡丹为了母亲和孩子，逆来顺受，委曲求全。在这期间，得到了姜禹丞的宽慰和帮助。

几年后，红牡丹又在哈尔滨的同乐园演出了，因为咯血，嗓音不如以前了，已经沦为三四等配角。陈发祥留恋赌场，但没有赌金，于是在贫嘴兴二爷的唆使下将女儿香姐卖了。红牡丹母亲发现香姐没了，四处寻找，但无下落，正赶上演出，红牡丹匆匆登场，因心烦意乱，演出频频出错，被名角呵斥，牌子也被园主撤除了。

陈发祥看到红牡丹母女为找女儿整日焦急悲伤的样子，良心有所触动，于是找兴二爷打听香姐的下落，当得知孩子被卖到妓院时，一气之下，失手杀了兴二爷，自己也进了监狱。红牡丹在探监时，得到了香姐的下落，马上和母亲去翠凤班索要香姐，由于没钱与妓院老板争持起来，被正在此处的姜

禹丞听到，姜用 400 金赎回了香姐。

不久，红牡丹应聘到大连，临行前，红牡丹再次探望陈发祥，并用自己演出所得给他做狱中用。她将营救陈的事委托给姜，与姜禹丞依依惜别。望着登车远去的红牡丹，姜发出叹息：教育受得太少，老戏唱得太多。

【评析与欣赏】

《歌女红牡丹》是中国试制的第一部有声片（蜡盘配音）。为了发挥有声片的特点，影片以京剧演员的生活和演出为题材，对封建礼教的毒害进行了暴露和批判。对任何一个研究和了解中国电影史的人来说，这是一部不容忽视的影片。

一、对封建礼教毒害的暴露和批判

《歌女红牡丹》是以京剧演员的生活和演出为题材的。女演员红牡丹是一位很有成就的京剧演员，但她因为受到封建礼教的毒害，不但婚姻不能自主，而且对无赖丈夫的所作所为只能忍气吞声，直至女儿被丈夫卖掉，自己沦为三四等角色，仍然恪守“妇道”，对既倾心爱慕她，又尊重她的艺术的姜禹丞，始终不假以辞色。影片在同情红牡丹的遭遇的同时，暴露了旧礼教对她的毒害，批判了她丈夫的恶劣行径，特别在影片结尾处姜禹丞所说的：“只怪她没有受过教育，老戏唱得太多了。”是全片的点睛之笔，指出“老戏”所宣扬的封建思想对红牡丹身心的毒害。在 30 年代初期提出这一问题是有超前意识的。

二、中国试制的第一部有声电影

20 年代后半叶到 30 年代初期，当世界各国开始试制有声电影的时候，尚未进入电影界的夏衍就在《艺术》月刊上组织了对有声电影的前途的讨论，欢呼这一新生事物的出现。随后，中国开始试制有声电影。在明星公司准备试制有声电影的时候，即委托洪深到国外去采购器材；当明星公司开始试制有声片时，洪深写出了《歌女红牡丹》的剧本。

中国电影从诞生之初就与京剧结合在一起，当开始试制有声片的时候，洪深仍然选了与京剧有关的题材，并发挥有声技术的长处，在影片中拍了《穆柯寨》、《玉堂春》、《四郎探母》、《拿高登》四个京剧剧目的片段，当观众在电影院里看到银幕上发出声音的时候，产生了强烈的新鲜感，不仅轰动了全国各大城市，也吸引了南洋的侨胞。

《歌女红牡丹》虽然还只是采用了有声电影最初的形式——蜡盘发音，即把声音录在蜡盘上，放映时由专人掌握蜡盘机，跟着银幕上的动作放蜡盘，但有声电影一经出现就以飞快的速度发展，到 30 年代中期，中国有声电影就已达到成熟。在中国有声电影的试制过程中，洪深功不可没。

三、王献斋的精彩表演

在《歌女红牡丹》中扮演红牡丹的丈夫陈发祥的，是被称为“银幕第一坏蛋”的著名演员王献斋。王献斋是一个受过大学教育的眼科医生，经明星公司著名导演张石川介绍进入电影界，以扮演反面角色见长。他在扮演反面角色的时候，不是表面地去硬装出一副穷凶极恶、张牙舞爪的样子，而是通过对人物的细心观察体验，揣摩反面人物的心态，演来浑洒自如，特别善于用眼神和语言准确地表现出人物的内心，为此他得到了“银幕第一坏蛋”的高度评价，有的编导甚至在剧本上注明“此角非由王献斋扮演不可”。在《歌女红牡丹》中他把陈发祥吃喝嫖赌、肆意挥霍、作贱妻子女儿的无赖相表现

得淋漓尽致，对封建礼教所宣扬的“ 夫为妻纲 ”作了形象的深刻揭露。

《歌女红牡丹》是中国电影史上试制的第一部有声片，同时，它又以具有深刻思想性和较强艺术性而在中国电影史上留下自己的印记。

（郑培为、朱天纬）

桃花泣血记

1931 年　黑白故事片
摄制：联华影业公司
编剧：卜万苍
导演：卜万苍
摄影：黄绍芬
主要演员：阮玲玉（饰琳姑）金焰（饰德恩）周丽丽（饰金夫人）王桂林（饰陆起）

【故事梗概】

牧场管家陆起勤劳、勇敢，深得主人金夫人的信赖。一天，陆起赶着牛车送妻子和幼女琳姑回家。途经桃林，女儿哭闹不停，他折下路旁桃枝哄她，女儿竟然高兴地笑了。到家后，陆起将桃枝种在自家的门前。

时隔 5 年，桃枝已长成小树，琳姑也生得活泼可爱。母亲告诉琳姑：这棵桃树与她有缘，她如努力上进，桃花就会开得茂盛，否则就会憔悴而死。琳姑默默地把母亲的话记在心里。

金夫人守寡，这时她带着儿子德恩下乡察看。德恩与琳姑年龄相仿，他们两小无猜，玩得非常开心。金夫人门第观念很强，经常阻止他们在一起。

时光流逝，琳姑已长得亭亭玉立，人面桃花。一天金夫人又带儿子下乡，德恩惦念琳姑，立刻跑去找她。久居城里的德恩，见惯浓妆艳抹的女子，当看到不施粉黛的琳姑如此天生丽质怦然心动。琳姑自知地位与德恩悬殊，有意回避，但禁不住德恩再三恳求和发誓爱她永不变。美丽的琳姑被感动。他们一起游桃林，逛庙会，谈笑风生。

德恩征得母亲同意带琳姑进城游玩。俩人形影不离，娓娓情话使琳姑陶醉在幸福之中。金夫人已为德恩选择世家之女，此时见他们如此亲密，便让德恩立即送琳姑回乡。德恩知母威严，早在别处另建新房。当他带着悲伤的琳姑来到漂亮的住处时，琳姑高兴地住下来。

朝朝暮暮，琳姑有了身孕。她催德恩尽早告之金夫人。德恩不知如何禀告，谎称其母已答应，于是琳姑安心住下来。

琳姑母亲病重，陆起进城问金夫人女儿在何处，金夫人感到惊讶，恰巧德恩来此，急忙拉陆起来到新居。陆起看到穿着华丽的琳姑大怒，拉着他们二人去见金夫人。盛怒之下的金夫人命人把德恩关起来，将琳姑赶回乡，并撤了陆起的职。乡邻赶来告诉陆起的妻子垂危，当陆起带女儿赶回时，妻子已咽气。他悲痛万分。琳姑死母又与德恩隔绝，终日以泪洗面。

德恩想念琳姑几次欲破门而出，金夫人则以死相要挟，他只好忍耐。盗牛贼闻陆起撤职又来偷牛，善良的陆起与盗贼搏斗被盗贼用石灰烧伤眼睛失明。此时琳姑已有一子，眼下又病危，家中十分凄惨。乡中一老头儿，垂涎琳姑美色想娶为妻。琳姑在家中贫病无依的情况下，违心应允。路过桃林，回忆当年与德恩漫步其间，回忆当年母亲说她与桃林的缘结，伤心地倚树痛哭，决心死不改嫁。

悲痛不已的琳姑从此一病不起，病中念念不忘德恩。当仆人告诉德恩，琳姑已危在旦夕时，他置金夫人不顾，夺门而出。德恩最后只见到琳姑的一丝微笑。

德恩痛不欲生，金夫人终于悔悟。她扶起陆起，德恩抱着儿子，全家人同哭于琳姑的墓前。

【评析与欣赏】

《桃花泣血记》是一部具有初步的民主主义思想和反封建意义的影片。在影片的叙事语言中，编导者吸取了中国文学传统中借花喻人的表现方法，具有鲜明的民族风格。阮玲玉与金焰这对“ 最佳组合 ”，更使本片受到各阶层观众的欢迎。

一、初步的民主主义思想

《桃花泣血记》描写的是一对出身于不同阶级的男女青年的爱情悲剧，编导者以民主主义的思想，展示了这一爱情悲剧。

出身于雇工家庭的琳姑和出身于雇主家庭的金德恩，从他们尚在青梅竹马时的相识，就遭到金母的反对，正如字幕所说“ 阶级观念不仅生效于天真时期 ”。及至二人长大产生了爱情以后，金太太更以“ 下流女子 ”、“ 贱货 ”等恶言称呼琳姑，在琳姑的父亲得知琳姑怀孕，去找金太太评理时，她竟然说“ 你们配得上和我们攀亲吗？ ”“ 你简直是说梦话，我们给你几个钱就完了。 ”编导对这一封建阶级的代表者，采取了暴露和鞭挞的态度。

对于琳姑和德恩，编导者着力表现琳姑的善良和勤劳，以及她的纯洁和美丽，同时表现德恩因她的纯洁和善良而产生的爱，以及反抗金太太的压力的行动。这一类情侣的关系，不同于以往的文艺作品中“ 痴心女子负心汉 ”一类的描写，编导者对他们忠于爱情，敢于反抗封建势力的压迫的行为给以同情和赞颂。

对于琳姑的父亲陆起，编导者表现了他的善良和勤劳，对于雇主所交给的工作，他非常认真负责，甚至不惜冒着生命危险去保护雇主的财产。同时，也表现了当他得知女儿的遭遇后，敢于与雇主进行斗争，全不留情。编导对这个人物给以赞许和推崇。

对于片中其他人物的描写，作者同样表现出鲜明的态度。对于那位帮助德恩和琳姑的小佣人，编导把他的形象就塑造得很美好；而对那个企图嫁给德恩的娟娟，则将其塑造成一个心地恶毒、饶舌的形象。

作者对这些人物的态度，显示出在当时具有进步意义的民主主义的思想，但同时也反映出尚有一定的局限性。如陆起被金太太辞退后，一方面是坚决地离开了金家，并搬出金家所提供的房子，但同时仍然抱着“ 宁可人家负我们，我们不可负人家 ”的陈腐观念，并为此付出了沉重的代价，编导者竟对此持赞许态度。此外的一些下意识的流露，也都显示出编导者在思想上的局限性。

二、具有鲜明民族特点的导演风格

《桃花泣血记》在电影语言的运用上，较多地吸收了中国文学传统中的比兴手法，以桃花来比喻琳姑，并隐喻人物的悲剧命运，这一比喻极自然地运用于全片始终。影片以琳姑尚在襁褓之中，见桃花就转啼为笑来把她的命运和桃花交织在一起，此后，以娇嫩的花蕾象征琳姑的情窦初开；以灼灼盛开的桃花，象征琳姑与德恩的爱情；以飘落的花瓣，象征爱情的悲剧结局；特别是最后琳姑父女搬家时，陆起让琳姑把桃树刨起来，暗含中国古谚的‘ 人挪活、树挪死 ”来预示琳姑的惨死。

影片中一些大段的抒情段落，也都以桃花与人物的关系进行陈述：如长

大后的琳姑与德恩在桃林中漫步；琳姑心碎时，在桃林中手执桃花的回忆等，都有着感人的而且是易于接受的魅力。

三、电影语言的自觉运用

中国电影发展到卜万苍这一代人的时候，拓荒者们的努力已经收到了一定的成果，电影编导已经更多地认识了电影艺术独特的表现手段，增强了运用电影语言的自觉性。在《桃花泣血记》中，琳姑和德恩在一起的时候，用了两个很长的镜头从琳姑的身上摇到德恩的身上，以短衣和长衫的对比，表现出两人阶级地位的不同。此外，当琳姑得知金母并未同意他们的婚事时，愤而指责德恩，陆起拉她离开金家，编导用了一个较长的纵深镜头，充分展示了琳姑的愤怒。这种对景深的运用，也是电影艺术所特有的。

在无声片中，字幕的作用是很重要的，《桃花泣血记》的字幕，有的直接记录人物的语言，有的则是提纲挈领地表达影片的思想，还根据字幕的内容设计了字幕的衬底和图案，显示出编导者的匠心。

影片在人物性格的刻划上也有一些败笔，如琳姑和德恩同居后，装束上发生了很大的变化，但这种变化的心理依据，以及这种变化所带来的后果和影响，在影片中并未表现。此外，影片大团圆式的结局，金母搀扶着陆起去给琳姑上坟，以及德恩的“等待来生”的誓言，也都多少降低了影片的思想意义。

四、阮玲玉和金焰的“最佳组合”

在《桃花泣血记》中扮演主人公的阮玲玉和金焰，是当时已经有一定影响的演员，他们两人的联合演出，被称为“最佳组合”。阮玲玉是中国无声片时代最伟大的女演员，她在表演艺术上所取得的成就，与当时世界上最著名的女演员相比毫不逊色。《桃花泣血记》虽然是她中期的作品，与她后期所达到的炉火纯青的水平尚有一定距离，但她的善于运用准确的表情和形体动作，极其自然而又感情饱满的表演，在当时的中国影坛上可称为佼佼者。金焰的表演以清新刚健的气质而见长，他的出现，使过去在银幕上经常见到的油头粉面的小生相形见绌。他在《桃花泣血记》中的表演，突出了德恩的反抗性格，并以此来表现他对琳姑的爱，他的表演以及与阮玲玉的配合，都是称职的。王桂林较擅长扮演中老年男子，他把陆起这个人物忠于职守的忠厚，对金太太行为的嫉恶如仇，对劫牛贼搏斗的刚毅，对女儿悲剧命运的切肤之痛，表现得十分鲜明，使这一人物极有光彩。特别值得提出的是韩兰根扮演的瘦佣人，虽然着墨不多，只在德恩、琳姑私奔和为德恩通风报信时两次出现，但他的表演十分朴实，全无后来在一些影片中的挤眉弄眼、故作滑稽的表演，使这个人物十分善良和可爱。

《桃花泣血记》作为中国无声电影的重要作品，它在思想性和艺术性方面所达到的水平均是不可忽视的。

（戴小兰、朱天纬）

啼笑姻缘（六集）

1932 年　黑白片
摄制：明星影业公司
编剧：严独鹤（根据张恨水同名小说改编）
导演：张石川
摄影：王士珍、董克毅、威廉生
演员：胡蝶（饰沈凤喜、何丽娜）郑小秋（饰樊家树）龚稼农（饰陶伯和）夏佩珍（饰关秀姑）王献斋（饰沈三弦）萧英（饰关寿峰）谭志远（饰军阀刘将军）

【故事梗概】

民国初年的北京，雄伟的前门箭楼，热闹喧哗的天桥市场。

富家子弟樊家树从杭州到北京读书，寄居在表兄陶伯和家中。一天家树漫游天桥，在茶馆喝茶时，与卖艺耍把式的关寿峰相遇，家树钦佩关寿峰的武艺，关寿峰看重家树的学识，二人谈得投机。第二天家树登门拜访，二人喝酒交谈，关寿峰介绍自己的女儿关秀姑与家树相识。几天后，家树再访关家，关寿峰全家已迁往它处，怅然而归。路上遇到卖艺的沈三弦，沈三弦感谢家树的慷慨解囊，令唱大鼓的侄女沈凤喜再唱一曲，以作酬谢，曲罢二人交谈融洽，家树欣赏凤喜的美貌和技艺。三弦和凤喜邀请家树去沈家玩，于是樊家树和沈凤喜二人来往亲密。

陶伯和夫妇见家树日日外出，恐他有外遇，强拉他去舞厅，并介绍何丽娜与他认识，何丽娜对家树一见倾心，倍献殷勤，但家树却淡然待之，因他已钟情于凤喜，并给凤喜购置了新宅院和家具，出资让凤喜去读书。

一天在街上，家树遇到神色焦虑的关秀姑，原来关寿峰因病急需住医院，家树资助关寿峰医药费。关寿峰病愈出院后，请家树到家中吃饭，并表演武艺，这时秀姑也倾心于家树，但她把感情埋在心底。

丽娜到陶府看望家树，而家树在凤喜处相会，丽娜在家树的房内看到凤喜的照片，发现凤喜与自己长得极相像，告之陶家，陶伯和怕家树不安心读书，便告诉樊家父母，家树被叫返杭州。

沈三弦结识了军阀刘将军的副官黄爷，黄爷在沈家见凤喜美丽聪明，起了歹念，欲勾引凤喜，见计不成，便向刘将军推荐，刘将军强行把凤喜纳为小妾。在刘府的淫威下，凤喜发疯了，病情严重。家树返京后得知凤喜成了刘府姨太，万分沮丧。丽娜不时去安慰，樊、何二家也尽量促成他俩的婚事。

这时全国的抗日情绪日趋高涨，关家父女到抗日救亡的前线去参加东北抗日联军，关寿峰成了其中一支队伍的总指挥。关家父女暗杀了卖国求荣的刘将军，并抢出了奄奄一息的沈凤喜。丽娜邂逅秀姑，对秀姑的英勇行为十分佩服，在秀姑的影响下，丽娜说服其父捐出大笔资产，建造兵工厂和战地医院支援抗日联军，丽娜的行为感动了家树，二人订了婚。

这时的凤喜却命归黄泉，葬入西山。秀姑和丽娜陪同家树祭扫凤喜坟墓。祭后，秀姑重返前线。家树在凤喜的墓碑前流泪不止，碑上写着：“故未婚妻沈凤喜女士之墓，杭县樊家树立”。

【评析与欣赏】

《啼笑姻缘》由明星公司摄制于 1932 年，无声片。原计划拍上、中、下三集。由于张恨水的原小说在当时十分流行，几乎是家喻户晓，认为拍成电影后一定会大获成功的，因此改成六集，并集中公司的全班人马投入拍摄工作，想不到拍摄计划竟与大华公司撞车了，大华也在筹拍《啼笑姻缘》，于是两家公司对簿公堂，最后经人从中调停，大华公司让步，但明星公司须向大华公司赔偿经济损失。张石川一心指望《啼笑姻缘》拍成后赚大钱，不惜功本，对六集电影进行部分配音，并在每集电影的最后一本片子用有色片。所谓有色片，仍是单色片，或红或黄，并非后来的彩色片。但在当时还是挺吸引人的。然而，结果却是一场大悲剧，待这套影片全部拍完之日，正是九 一八事变爆发之时，国难当头，观众对于《啼笑姻缘》之类公子多情佳人薄命的影片不感兴趣。而且原小说对军阀暴行的揭露还有一定深度，但在影片中却被冲淡抹煞了，甚至在后几集中还出现了早被观众所反感的武侠片的俗套。所以影片上映后，未能达到预期的效果，经营上的失败，使明星公司出现大额赤字，公司“ 濒临破产 ”。

1932 年时的中国电影已处于有声片和无声片同时并存的时期，明星公司早在 1930 年就拍成了中国第一部有声片——由胡蝶主演的《歌女红牡丹》。中国最早的有声片是蜡盘有声片，也是最简陋的有声片。它的制作过程是这样的：电影先按无声片拍好，然后演员到唱片公司把背熟的台词录到蜡盘唱片上，电影上映时，一面在银幕上放影片，一面在留声机上放蜡盘唱片。所以银幕上人物的口型往往和说话声音对不上，有时电影上张口的是男演员，而出来的声音却是女音，形同唱双簧，让人啼笑皆非。然而，对于这样原始的电影技术，明星公司已经不堪负担了。因为要从美国进口全套包括摄影机、录影机、聚光灯在内的器材，还要聘请美国负责摄制、录音、洗印、剪接方面的技师。由于有声片的耗资较大，当时不可能把每部电影都拍成有声片。非但制片公司拍摄有声片需要有全套设备，连电影院也需有放映有声片的设备，更新设备对于中小型电影院是一笔不小的款额，一般投资不了。因此这类电影院只能放映默片。

《啼笑姻缘》虽然有几集有些配音，实际上还是属于无声片。但与一二十年代的默片相比又进了一大步。

首先是拍摄镜头不局限在摄影棚里。为了增加影片的真实感，郑正秋提出到北平（京）去拍摄外景。1931 年《啼笑姻缘》摄制组到达北京时，正值九 · 一八事变。日本兵侵占中国的东北三省，张学良奉蒋介石之命，采取不抵抗政策，10 万东北军不战而退入关内，国人对张学良不抵抗举动十分震惊和气愤，不久便传出：九 · 一八事变的当夜，张学良和胡蝶欢歌对舞于天国饭店的消息。胡蝶是《啼笑姻缘》剧组的主要演员，红极一时的大明星，于是社会舆论大哗。广西大学校长马君武于当年 11 月在上海《时事新报》上发表了著名的打油诗《哀沈阳二首》：

赵四风流朱五狂，翩翩蝴蝶最当行。
温柔乡是英雄冢，那管东师入沈阳。

告急军令夜半来，开场弦管又相催。
沈阳已陷休回顾，更抢佳人舞几回。

但张学良和胡蝶都矢口否认有过此事。事隔 50 年后胡蝶在她的回忆录中写道：“ 我是在事变之后方始到达北平的，在北平期间因为三部影片同时开

拍（笔者注：指《自由之花》、《落霞孤鹜》），生活极其紧张，所以空闲时间不多。我和张学良不仅那时素未谋面，以后也从未见过面，真可谓素昧平生…… 当时，我是回到上海才知道有这么一段公案的。”

除了增拍外景之外，《啼笑姻缘》与早期的默片拍法，有了比较完整的拍摄设备，并有专业技师负责拍摄和剪接，因此有电影蒙太奇的运用，电影不再是摄影机前的戏剧了。

《啼笑姻缘》与早期默片相比，电影演员的艺术水平也大有长进。在 30 年代的中国影坛上活跃着一大批艺术上有突出成就，为观众所喜爱的电影明星，他（她）们是由各电影公司自己培养和发掘的，各有特色。《啼笑姻缘》的主演胡蝶就是杰出的一员。胡蝶 16 岁时考入洪深等人主持的中华电影学校，第二年起就主演《梁祝痛史》等 20 来部言情片、古装片。20 岁进入明星公司，参加张石川导演的《火烧红莲寺》剧组，扮演红姑，一口气拍了 18 集，成为武侠红星，名声大振。所以 30 年代，胡蝶是明星公司的首席红女星，与张石川成了固定搭档，张石川导演，胡蝶主演的影片拥有大量的观众。当时，有家报刊发起评选“电影皇后”的活动。胡蝶得到 2 万多张选票，荣登“电影皇后”的宝座。可见胡蝶在当时观众心目中的地位。

胡蝶在艺术上的成就得承名师指点，洪深、郑正秋、张石川在她身上付出了大量心血。加上她很勤勉，她认真对待每一部主演的影片，胡蝶的座右铭是：“勤勤恳恳做好自己的本份工作。”为了演好《啼笑姻缘》中的凤喜，请了专门教师教唱大鼓；在拍摄《自由之花》时，为了唱好主题歌“良辰美景”，每天清晨赶到摄制地，由二位老师指导，在乐队一次次的伴奏下练唱，直到唱奏和谐方肯罢休。

《啼笑姻缘》拍摄，使明星公司的张石川等人头脑清醒了：电影创作一定要走现实主义道路；电影一定要与五四运动后的新文化相结合，于是明星公司吸引夏衍等左翼作家加盟，即推出《狂流》、《春蚕》等进步电影，明星公司出现了新的转机。

（达洋）

小 玩 意

1933 年　摄制：联华影业公司
编剧：孙瑜
导演：孙瑜
摄影：周克
主要演员：阮玲玉（饰叶大嫂）袁丛美（饰袁璞）黎莉莉（饰珠儿）

【故事梗概】

太湖边，烟波浩淼，渔舟唱晓。桃叶村里制造儿童玩具的手工艺人叶大嫂，与她的丈夫老叶、5 岁的女儿珠儿、1 岁的儿子玉儿过着平静的生活。叶大嫂聪明灵巧，她创作和制造的玩具在惠山小街的铺子里大受欢迎。她又天生丽质，善良随和，遇事颇有主见，因此很受村民们的喜爱和敬重。

外国人制造的兵船和飞机进入中国，城里的孩子都在玩这些玩具，村民们担忧这会影响中国土玩具的生存，叶大嫂却信心百倍地鼓励大家“挺起胸口朝前上”！

从上海来此调查太湖手工业的大学生袁璞，在与叶大嫂接触中，钦佩其技艺，赞赏其人品，也被其美丽所倾倒，临别辞行时，郑重地向叶大嫂求爱。叶大嫂拒绝了他，并鼓励他立志救国。她说：“你从前告诉我说：我们中国的工业太差，你要到外国去留学，回来给大家争一口气。那是多么好呀！”袁璞答应了她。

一年后，军阀混战，叶大嫂家生计日益艰难，灾难接踵而至。老叶突然倒卧街头而死，悲急慌乱之中，玉儿又被人贩子拐走。丧夫失子，叶大嫂悲痛万分。接着，军阀又将战火烧到平静的桃叶村，叶大嫂家园被毁，她只得带着唯一的亲人珠儿，与村民们一起背井离乡，辗转来到上海。

在火车站旁的一片堆满垃圾的荒地上，叶大嫂带领逃难而来的村民们，搭起了简陋的草棚，建立起难民的棚户区，艰难地生存下去。

10 年过去了，珠儿长成了大姑娘。她不仅继承了妈妈的美丽，更继承了妈妈的心灵手巧。她发明的小玩意比叶大嫂做的还要精巧。她看见一种两个小孩向老虎叩头求饶的玩具，觉得“要把孩子教坏了”，她改制成两个孩子手持刀枪齐打老虎的玩具，村民们都说她改得好，叶大嫂心里也感到欣慰。

袁璞学成回国，创办了大中华玩具厂，用机器生产儿童玩具。每当别人夸奖他在挽救实业、辅助儿童教育方面的成就时，他总会想起叶大嫂来。他到桃叶村找叶大嫂，但那里颓垣断壁，一派荒凉，他无法得知叶大嫂的讯息……

帝国主义不光制造飞机、大炮、兵船等玩具让中国儿童们玩，还用真的飞机、大炮、兵船来侵略、践踏中国的土地。1932 年，“一・二八”的战火烧到了上海。十九路军英勇抗战，叶大嫂、珠儿和棚户区的村民倾其所有，支援前线。在一辆前线撤回来的红十字救护车上，叶大嫂、珠儿正在照料一位伤员，敌机扔下的炸弹炸翻了红十字救护车，珠儿中弹，鲜血染红了她的衣衫，她却微笑着安慰母亲，还记挂着发明的小玩意……

珠儿死了，棚户区毁了，叶大嫂的心碎了……

一年后的春节，衣衫褴褛的叶大嫂坐在南京路的街头。她挽着的竹篮里，是珠儿发明的“儿童打老虎”和珠儿发明并没来得及制作的“十九路军冲锋”

的玩具。繁忙的路人匆匆而过，只有一个十几岁的男孩买了一个“十九路军冲锋”。这个孩子让叶大嫂想起了丢失的玉儿，她的神情恍惚起来。突然，鞭炮声骤响，硝烟四起，叶大嫂忽然狂喊起来：“又打仗了……敌人杀来了！”围观的人越来越多，叶大嫂仍在狂喊：“大家一起打呀！救你的国！救你的家！救你自己！”一个巡捕上前喝骂狂叫的叶大嫂时，人群中的袁璞拦住了巡捕。他搀着自己寻找多年的叶大嫂说：“我是袁璞，你不认识我了吗？”叶大嫂喘息着，怔怔地瞪着他。她挣扎着，仍向围观她的人喊着：“你们出去打呀！……中国要亡了！……快救，救中国！……”

【评析与欣赏】

《小玩意》是一部描写二三十年代手工艺人生活的影片。

影片以叶大嫂的生活为线索，但又没有孤立地描写主人公的生活，而是把叶大嫂放在社会的广阔背景之中。洋货泛滥、军阀混战、社会动乱及帝国主义的侵略战争，像一股股恶浪袭来，使叶大嫂在桃叶村以劳作求生的平静生活被摧毁、破坏。洋货使叶大嫂生产制作的玩具销路受影响，生计的艰难并没使她失去信心；丈夫病死、儿子失踪的打击没有使她失去信心；家园毁于战火、颠沛流离的生活也没有使她失去信心。然而，侵略战火夺走了她最后一个亲人，摧毁了她生存的容身场所，她精神失常了。就是在“疯”了的情况下，喧闹的上海街头，这样的一个“疯”女人，用她的心去呼喊着“救中国”。这个情景是寓意深刻的。“救国”是疯话，“疯人”喊“救国”，这是对当时腐朽政府“不抵抗”主义的深刻揭露和讽刺。袁璞的出现及与叶大嫂的相逢，不由得令人想起十几年前使袁璞倾心的叶大嫂之美好形象，更使人对叶大嫂现在的境遇而心酸难过，对这样一个善良美丽、心灵手巧、品格高尚的普通手工女艺人的苦难和遭遇产生深深的同情。因而更加痛恨这个为她带来苦难的社会、战争。

《小玩意》与孙瑜导演 30 年代的其它作品一样，流畅精细，充满了浪漫的诗意和激情，影片用温馨平和的笔触描写了桃叶村村民、叶大嫂一家在风光秀丽的桃叶村里清贫、祥和、安定、宁静的生活，以浪漫的笔触展示和赞美了叶大嫂的才智、技艺和真、善、美在她身上闪现的光华。这些描写在前半部分用去了相当篇幅，并由于细节运用和浓烈的渲染而给观众留下了深刻印象。这样的渲染和铺垫，与叶大嫂越来越深重的灾难以及后来悲凉、孤凄的晚景形成了鲜明强烈的对比，前后对照，泾渭分明，极富感染力地控诉了社会的黑暗和侵略战争的罪恶。浪漫的诗情在冷酷的现实面前彻底毁灭，使这部影片蕴含着一种悲剧式的魅力。

影片在艺术上注重对艺术氛围的创造，同时也注重电影语言的探索和运用。比如：叶大嫂拒绝了袁璞的爱情，袁璞告别离去时，影片是这样表现的：

“叶大嫂伫立屋外，望着袁璞的身影。

袁璞的背影（叶大嫂主观镜头）走过珠儿和她推着小玉儿的竹车，他低身拍拍他们。

叶大嫂明亮的双眼里渐渐浸润着泪水。

袁璞的背影徐徐走过（焦点模糊，表示叶大嫂泪涌）。轻风拂着如烟似雾的柳丝；鸣蝉哀唱，不胜依依……（渐隐）”

再如，当晚叶大嫂在夜深人静时思念着离去的袁璞，影片是这样表现的：

“叶大嫂家中，月光透过窗棂，照着阁楼上睡着的老叶，他发出香甜的

酣声……（降下摄）灶边的小花狗把头蜷在尾部沉睡着……（推）小床上珠儿睡着，小嘴儿说着梦话……（推）叶大嫂床上的小玉儿也在睡梦中微笑（推近摄叶大嫂半身）；只有叶大嫂一个人倚想不寐，睁着一双大眼睛。

车轮飞转，震人心弦……

叶大嫂的一双大眼睛……（拉远，渐隐）”

从以上两例，我们可以看出影片创作者，在运用电影语言方面，在增加影片本身艺术感染力方面所付出的努力。这在 30 年代初期，实在是难能可贵并令人赞叹的。

（佳明）

上海二十四小时

1933 年　黑白无声片

摄制：明星影业公司

编剧：夏衍

导演：沈西苓

摄影：周诗穆

主要演员：赵丹（饰青年老赵）朱秋痕（饰太太）周伯勋（饰周买办）顾兰君（饰姐姐）陈凝秋（饰陈大）

【故事梗概】

下午 4 时，是大都会的动脉跳动得最剧烈的时候。一家外资纱厂里，工人们正在紧张地工作。

一名童工被机器轧伤的消息，没有使周买办放下手中的报纸。直到选定片名，他才放下报纸，打电话约正睡觉的太太晚上看电影。不巧的是，太太已约定去李太太家打牌。

受伤童工被抬回了家。当小贩的哥哥老陈为了给弟弟看病，匆匆找在周公馆当女佣的老婆陈妈拿几块钱。在那里，正巧看见兽医院收账员在收取叭儿狗的 30 块大洋医药费。

7 点钟。老陈送别医生，感慨万分地对邻居老赵说起有钱人狗生病花几十块钱医药费的事，引起了受过中等以上教育、长期失业的老赵同感。老赵回房，看见一只宵行老鼠在偷吃他的晚餐——山芋，不由叹起“这世界上竟容不下好人？”大笑大哭一回后，老赵揣起把凿子，像宵行老鼠样闪进周公馆。

晚上 8 时过后，都会各种淫靡娱乐生活才真正开始。在一家高级西餐室里，周买办约了位美丽姑娘共进晚餐；买办太太没去打牌，却和位漂亮青年在赌狗。差不多在同一时刻，两对伴侣来到了同一舞场。

在相互一怔之际，两位心怀鬼胎的男女，表面镇定地为对方介绍自己的伴侣：“这位是上海著名短跑健将李先生！”“这位是××大学皇后顾小姐！”

音乐声起，太太和短跑健将去跳舞，大学皇后却和别人搂抱在一起，凄惨寂寞的周买办离开舞场回公馆去。

这时，受伤童工正挣扎在生死线上，而老陈为全家人生计，冒着夜半寒风去菜场做他的小生意。

倦游归来的太太要休息时，发现少了件睡衣。巡捕在询问时，发现老陈来找过陈妈。于是，老陈被从菜场抓进监牢，陈妈则被停了生意。

早晨七八点钟时。老赵把偷来的睡衣当了钱，请了医生来诊治受伤的童工。正午时分，童工终于走完了短暂的生命旅程。陈妈伤心地伏在尸体上痛哭，老赵在旁陪着流泪。

突然，老赵问起陈妈：“他的哥哥怎么不回来？”

陈妈述说起事因由。老赵痛悔万分，狂叫着：“那东西是我拿的！我不能连累你们，我去自首！”

两个钟头后，微笑着的老赵换出了糊里糊涂的老陈。

时间平凡地过了一天——又来到 4 时。

大都会的动脉依然剧烈地跳动着。买办太太又起床了，喝着鸡汁，想着

怎么狂欢地消磨这一夜？

汽车，洋楼，女人，消魂的舞……

失业，受伤，坐监，死……

每天，每天，日日夜夜循环着。上海永远是那么热闹、灿烂、辉煌。可是黄浦江里天天有被抛弃的垃圾，贫民窟里也天天有被榨干的人渣。

【评析与欣赏】

《上海二十四小时》以大都会错综迷乱的现实生活为背景，通过一位童工被机器轧伤，因为无钱医治导致身亡的不幸事件，生动而深刻地揭示出 30 年代都市繁华生活中尖锐存在的阶级矛盾和阶级对立，强烈抨击了大都会灯红酒绿背后穷富分明、官逼民反的畸形辉煌。导演沈西苓完美地表现了编剧夏衍的创作意图，导演处理又作了别具一格的发挥，使《上海二十四小时》具有一种极强的感染力。在明星公司试映时，著名的导演郑正秋曾经高度评价道：“ 这是一部国产片中具有世界性的作品。 ” 由于影片具有鲜明的政治性，《上海二十四小时》开拍伊始就遭到上海租界工部司的横加干涉。影片完成后，国民党审查机关又勒令大加修改，横遭扣留达一年之久，反复审查十多次，被剪掉许多画面。待到获得公映时，《上海二十四小时》已是支离破碎，面目全非，大大削弱了影片尖锐的思想性。

《上海二十四小时》的戏剧结构很富有特色。影片表现了童工不幸受伤，直到走完他那短暂而悲惨的人生旅程，整个故事发生的时间，都相当紧凑地集中在短短 24 小时之内。在这一昼夜中，围绕童工轧伤事件，多侧面地反映出大都会中穷人和富人不同的生活和命运,艺术地再现了在 30 年代广泛的社会面，折射出半殖民地半封建社会中贫富社会之间尖锐的对立和对抗性。影片中那只频频出现的海关大楼的时钟，既代表了自然时间的逐渐转移，又恰似一条无形的绳索，将一个个围绕童工轧伤而产生的故事有机地串连起来，推动主题思想一步步的深化。

尽管影片提供的时间跨度仅仅只有短短 24 小时,但在这段时间内发生的故事，却十分具有典型性，相当深刻地透视出繁华都市社会真实的本质。“ 黄金时代 ” 在纱场中拾纱度日的童工现象，正是资本主义社会剥削制度的必然产物。穷人家童工受伤无钱请医生，富人家狗生病有钱请兽医，正是剥削阶级社会中 “ 朱门酒肉臭，路有冻死骨 ” 的极好写照。买办先生对童工命运麻木不仁，却甘心为日本大班撕下洋货商标，贴上国货商标的情节，既反映出当时社会风起云涌的反洋货，倡国货活动，又是对买办阶层双重性格的绝好针砭。更为难能可贵的是，影片真实地反映出被压迫在社会最低层人民的反抗萌芽。在老陈 “ 有的人穿好的、吃好的、连狗生病也花几十块钱去医治 ” 的感叹影响下，曾受中等以上教育，却长时间失业在家的老赵，恍然大悟“ 这世界竟容不下好人 ”，发出了 “ 穷人在走投无路当中，往往只有 ‘ 犯罪 ’ 才可以救自己的生命 ” 的呼声，并果断地付之于行动。这种反抗行为，预示着普通民众的一种觉醒意识，揭示了人民大众不甘心受欺压被剥削，想挣脱社会重压束缚的原始冲动。

《上海二十四小时》十分明显地表达了创作人员鲜明的爱憎。对于那些弱小贫穷的小人物，影片中充满了深深的同情和尊重。即使对于为生活所迫而沦为 “ 宵行老鼠 ” 行窃的老赵，影片也比较注意突出他对贫富不均现象的不满和勇助弱者侠义肝胆的一面。而对于那些衣冠楚楚的文明人，影片则以

犀利的讽刺手法，毫不留情地揭露出他们的荒淫无耻和道貌岸然。买办和太太分别在外幽会和巧遇那场戏，可说是淋漓尽致地将那些所谓文明人的嘴脸暴露无遗。

《上海二十四小时》还善于运用强烈的对比手法，深化影片主题思想。弱小的童工躺倒在血泊之中，可对周买办来说，童工受伤，还不及报纸上的戏目广告重要。穷人家童工生命垂危却无钱医治，买办家狗生病要花大钱请兽医，真是人命贱于狗命。穷苦人为养家活命得起早贪黑拼命干，有钱人家却昏天黑地地消磨时间寻欢作乐。一边是，汽车、洋楼、女人、消魂的舞……一边是失业、受伤、坐牢、死亡……高楼大厦的热闹、辉煌、灿烂后面，是贫民窟里天天被榨干的人渣。影片通过如此强烈的对比，勾勒出了 30 年代中期大都市生活的两重性。无情地将黑暗社会的糜烂、腐朽本质撕开来展现于观众面前，对影片主题思想的深化起了相当重要的作用。

（文珉）

女性的呐喊

1933 年　摄制：明星影业公司
编剧：沈西苓
导演：沈西苓
摄影：王士珍
主要演员：王莹（饰叶莲）龚稼农（饰陈大虎）顾梅君（饰少英）朱孤雁（饰爱娜）王吉亭（饰胡大少爷）

【故事梗概】

影片描写了女主人公叶莲及其他几个女子的不同命运和道路。叶莲出生于内地一个小资产阶级的家庭之中，她与年幼的妹妹在家里过着平静无忧的生活。叶莲有两个好友，少英和爱娜。少英向往进步，为了理想，她毅然离家前往武汉去投身革命。叶莲对离去的好友感到恋恋不舍。

不久，内地爆发了军阀间的混战，战乱中叶莲的家庭被战火焚毁，只剩下孤立无援的她和妹妹。为了生存，也为了实现学生时代“ 自立、奋斗 ”的理想，她与妹妹被前往内地招收包身工的上海代工头陈大虎带到了上海。

与战火纷飞的内地相比，上海的租界依然是一个醉生梦死的花花世界。富人们过着穷奢极欲、荒淫无耻的生活，而穷人们仍旧做牛做马，过着非人的生活。陈大虎原来开着一爿包饭作坊，他依靠洋场恶少胡大少爷，恃势欺人，为非作歹。他凭着贩卖包身工与干代工头的差使发财，丧尽天良地欺压着包身工。

到上海后，叶莲与妹妹栖居在陈大虎的包饭作坊的阁楼上，并进了陈当代工头的工厂做工。在工厂里，她与同伴们受到了残酷的压迫与剥削，一面是繁重的工作，一面是非人的待遇。此时此地，叶莲亲眼目睹，亲身经受了陈大虎对包身工的种种残酷虐待。叶莲“ 自立、奋斗 ”的梦想开始动摇破灭，她意识到自己上当受骗了，心中充满愤怒与不平。为了寻找安慰，她寻找昔日的好友爱娜，渴望从她那儿得到友情的温暖和同情。

陈大虎逼叶莲签订为期 3 年白干活的“ 包身工 ”卖身契，同时他又让叶莲去见胡大少爷以此讨好主子，可叶莲没有屈服。于是胡、陈又将罪恶的手伸向了她的妹妹。不久，叶莲的妹妹被胡大少爷凌辱而死。怒火满胸的叶莲在忍无可忍中打伤了胡大少爷，并逃出了工厂。

这天夜晚，流落街头的叶莲在无意中碰上她寻找已久的昔日好友爱娜。然而，时过境迁，爱娜已经是阔太太打扮，俨然一副有钱人的模样。她不再与旧时的朋友相认叙旧，对叶莲置之不理，还报以轻蔑的嘲笑。叶莲最后的一个希望也被无情地打破了。

独步街头，痛苦悲伤到极点的叶莲回想起自己的经历与她一个又一个希望梦想的破灭，她从幻想中觉醒，耳畔回响起少英曾对她说的话：“ 个人奋斗是会失败的，站起来再奋斗！ ”

此时，清晨已悄悄来临，远处传来了黎明的第一声汽笛……

【评析与欣赏】

30 年代的上海，左翼文化运动高涨，电影界的广大进步人士踊跃加入这一洪流，摄制了一批反映劳动人民悲惨生活与自觉斗争的影片，这些影片将

摄影机镜头对准处在社会底层的普通人民，逼真地再现了他们的乐与悲、苦与愁，成为中国电影史上现实主义电影的杰出作品。

在这些影片中，题材大致分为两类，一类将视线放在农村，以农民生活为题材，代表作有夏衍的《狂流》、《春蚕》，阳翰笙的《铁板红泪录》等，另一类则把焦点对准了城市工人，以反映他们的痛苦遭遇为己任，代表作为沈西苓的《女性的呐喊》、《上海二十四小时》等，开这类影片先河的，就是反映上海包身工生活的《女性的呐喊》。

《女性的呐喊》描写了以叶莲为中心的几个女性的人生道路。通过叶莲形象的塑造，真实可信地再现了 30 年代上海包身工的非人生活与悲惨境遇，控诉了帝国主义、买办资产阶级与封建把头势力的罪恶，其强烈的进步倾向是当时影片中所罕见的。正因为此，这部优秀的影片被国民党政府视作“鼓吹共产”的影片，认为其“挑拨阶级对立，宣传共产思想”，在放映后不久即被“电影检查委员会”强行删剪，被搞得体无完肤，而导演沈西苓也上了“赤色作家”的黑名单。

在《女性的呐喊》前，几乎没有一部影片真正把城市工人及他们的生活放在主要地位，几乎没有一部影片如此真实地再现城市工人的生活。从这一层意义来看，《女性的呐喊》的确是第一部工人题材的影片。

《女性的呐喊》的题材极其现实。影片在大量关于包身工的真实素材的基础上浓缩提炼，经过艺术加工，成功地塑造了叶莲这一上海包身工的代表形象。叶莲虽是包身工，但她又与普通的包身工有着不同：她出身于小资产阶级家庭，受过较高的教育；她之所以当包身工客观上是由于家庭毁于战乱，生活无靠，主观上也是由于她在学生时代就抱有“自立、奋斗”的梦想。她与典型由破产农民生成的包身工有着不同，因此要反映她的转变，可信地塑造这个人物就必须进行大量的情节铺垫与细节描写，影片成功地做到了这一点。导演沈西苓没有用大幅度的跳跃化、戏剧化情节和过多的旁枝侧蔓的描写，而是在影片中紧紧抓住叶莲的个人经历为主线索，以此组织情节、安排细节，一步步地使叶莲的成长、转变轨迹展现于银幕，使她的形象既代表了一代包身工，又使她的经历转变符合自身的性格与身份，较好地刻划了叶莲从梦想到梦破，到梦醒的过程，令人信服地塑造了这个中国包身工的形象。

饰演叶莲的演员是中国早期优秀的表演艺术家王莹。《女》片是她的第一部银幕作品，由于初涉影坛，在表演上难免有不成熟之处，她后来也认为这是一次惨败。但左翼评论家们仍高度赞扬她在影片中的表演，给她以热情的鼓励。夏衍曾以“感情真挚，爱憎鲜明”为评语来勉励王莹，其他艺术家也为她指出表演中所存在的具体不足，这些都促使王莹在以后的影片中更加认真细致地去刻划人物，塑造出一批为观众所熟悉的形象。

《女性的呐喊》是沈西苓的第一部电影作品。沈西苓（1904——1940年），原名沈学诚，浙江德清人，曾东渡日本学习美术，后对话剧产生浓厚兴趣。回国后，沈参加了时代美术社等左翼文化团体，并加入天一影片公司。1932 年，沈开始计划创作以上海工人生活为题材的电影剧本，曾创作《包身工》的夏衍将其当时收集的素材和参加工人运动时的调查材料提供给沈西苓，沈在此基础上写出了电影剧本《女性的呐喊》，但剧本被天一公司搁置一边。不久，由已加入明星公司的夏衍介绍进入明星，这以后他又搜集了一些关于包身工的材料，重新补充修改，于 1932 年摄制完成了《女性的呐喊》。

《女性的呐喊》第一次在中国银幕上真实直接地再现了包身工的生活，

将遭受剥削、压迫最深的包身工的生活公之于众。沈西苓将影片拍成为一部电影化了的《包身工》，重现了夏衍书中一幕又一幕的惨景，影片虽是故事片，然而有着强烈而又冷峻的纪实风格，在当时激烈的斗争中无疑是一支愤怒的投枪。更难能可贵的是，在影片的结尾，沈西苓安排了叶莲觉醒这一情节，这就将全片的思想内涵提高到了一个新的高度，不再仅限于控诉现实，而更高地歌颂光明的未来，大大深化了反帝反封建的主题，影片的革命性大大增强。左翼电影评论欣喜地称其为：“足令我们瞩望着社会主义写实主义的曙光。”

在艺术上，《女性的呐喊》作为沈西苓的处女作，它已显示沈的导演才华：善于用剪裁得相当精练而经济的对照和譬喻手法来烘托人物的处境，表现丰富的内涵。如影片中包饭作坊女工吃饭，用上一组鸡群啄米的镜头来暗喻女工们尚不如鸡的非人生活；又如片中胡大少的鸟笼数次出现，象征着在重重压迫下的包身工失去人身自由，成为统治者掌上玩物，喻示着叶莲的命运；影片结尾处的汽笛声处理极恰当地为影片安排了一个意境深远的结尾，大大扩充了内涵，确是画龙点睛之笔。对照和譬喻手法日后成为沈西苓导演风格的特点之一，在以后的《十字街头》等片中，沈对这一手法的运用达到炉火纯青的境界，而这一手法日后也被广大电影工作者采用，结尾以汽笛长鸣在一段时期曾是国产影片竞相采用的手段之一。

《女性的呐喊》在中国影片中第一次正面描写了工人的生活，为当时左翼文化界的战斗提供了有力的武器，革命文艺作家指出它是“新生的嫩芽”，是“一枝在充满了砂砾的土壤中挣扎出来的树苗”，不成熟的而充满了新生的朝气，具有蓬勃的生命力，需要爱护，需要灌溉，需要培养。然而，国民党当局对影片却采取了压制、贬抑的态度，对它横加删剪，由此引发了敌我双方的一次论争。

作为工人题材的第一部影片，也作为沈西苓的第一部作品，《女性的呐喊》还有着一些不足，在艺术上仍处在探索阶段，因此不可避免有不尽如人意之处。在导演处理上略嫌生硬粗糙，有“话剧化”的缺点。沈西苓在《制作〈女性呐喊〉后感》中也指出“离不开舞台的影响”。“画面与画面前，幕与幕间，以至与整个的剧高潮，失去了重心与和谐。”一些御用文人就趁此利用这与删剪后被破坏的完整性，对影片冷嘲热讽。针对这一情况，左翼文化界进行了反驳，指出：“一切新的努力上进的导演和演员，一定能够虚心地从错误和失败中学习和准备新的前进。”这一切使沈西苓从嘲笑中振作起来，“至于嘲笑或许会变成锻钢的炉火……自然没有绝对的‘失败’没有绝对的‘成功’。失败了不知道失败在哪里，才是永远失败。已知道的错误，如不在错误的本身中找寻解决这错误的线索，那才够自己嘲笑自己的庸弱。”正基于这一点，沈在以后的影片中精益求精，创作出《十字街头》等一批优秀作品。

《女性的呐喊》为中国工人题材影片拉响了第一声汽笛，它不仅为女性，为包身工发出了有力的呐喊，更为中国工人吼出了电影史上强劲的第一次呐喊。

（辰斤）

都会的早晨

1933 年　黑白无声故事片

摄制：联华影业公司

编剧：蔡楚生

导演：蔡楚生

摄影：周克主要演员：高占非（饰许奇龄）王人美（饰许兰儿）唐槐秋（饰黄梦华）王桂林（饰许阿大）袁美丛（饰黄惠龄）

【故事梗概】

20 世纪初，一个被人丢弃的婴儿躺在墙角哇哇地嚎哭。一群穷不聊生的工友发现了，其中的许阿大把弃婴抱走了。这时孩子的亲生父亲黄梦华以及他的情妇却躲在窗口关注着许阿大怀里的孩子。阔少黄梦华 3 年后又正式娶了一位生长于官僚之家的太太，他们也生了一个孩子。那个私生的叫许奇龄，这个叫惠龄。而那位已经不是少女的，被社会认为是罪恶的可怜的妇女也在黑暗中毁灭了。

奇龄的父亲以拉平板车为生，岁月使他那张饱经风霜的脸更显得苍老。但当他看见长大的孩子——奇龄时，脸上不时露出由衷的笑容。10 年后，奇龄和惠龄都分别长大了，在偶然的机会中，他们在一个沿海的工厂里相遇。然而地位是这样的悬殊，一个是捡废木料的穷人孩子；另一个是富家孩子，故意捡起一块木料扔到海里去。正在岸边的奇龄发现后不顾一切地泅到海里去捞木板，险被海浪所吞没。奇龄的父亲许阿大是个忠厚的中年人，他爱奇龄像爱他自己那个活泼而又聪明的女儿许兰儿一样。他虽然很穷，但当他看到儿女时，眼前就像闪着未来的光明，充满无限的快乐。

时代的巨轮一刻不停地运转，1933 年的大都会，比以前更美了。但受生活逼迫的人，依旧还是在贫困中挣扎，奇龄的一家也不例外。黄梦华有一天在建筑工地中忽然发觉奇龄就是他 24 年前弃掉的孩子，良心的谴责，使他十分懊悔，但碍于绅士的体面而没有勇气承认。惠龄不求上进，使梦华备受刺激。于是黄梦华秘密召来奇龄，但奇龄拒绝了黄梦华的要求。黄梦华在工作和精神的双重打击下病倒了。他和妻子哭泣着希望惠龄的转变，惠龄终于回来了，他向父亲忏悔，由于父亲在病中，从而不得不有所收敛，有时到工厂去转一趟，并意外地发现了美丽的许兰儿。他从未见过这样纯洁活泼还带着天真笑意的美人。兰儿给奇龄送饭回家途中，遭到惠龄的迫逐调戏，兰儿机警敏捷地脱开了纠缠。惠龄不死心，想用金钱使奇龄屈服，遭拒绝后，又进一步在黑夜里无赖凶殴，使奇龄被捕入狱。许阿大和兰儿不得不增加工作。因操劳过度许阿大病倒了。阿大死了以后，兰儿也病倒了，被惠龄的仆人小张诱进惠龄的暖室。

奇龄的冤屈大白，回家后明白了一切，直奔惠龄家和惠龄相拼，这时黄梦华在临死之时忏悔了他以往的错误，想以财产继承来打动奇龄，但奇龄扶着兰儿毅然离开了黄家，迎着朝阳，走上光明大道。

【评析与欣赏】

《都会的早晨》是著名编导蔡楚生投身左翼电影运动后创作的第一部影片。在这部影片中，他以极大的热情歌颂了无产者勇敢正直的优秀品质，无

情地揭露和鞭挞了有产者阴险卑怯的内心世界，同时开始形成他朴实细腻、尊重民族文化传统和观众欣赏习惯的艺术风格。这部电影被当时影评称赞为“具有伟大的未来性的萌芽”，连映 18 天而上座率不衰。

一，饱满的热情、鲜明的观点

《都会的早晨》在创作之初虽然是“动机于遗产制度问题”，但由于在创作过程中作者接受了左翼电影运动的影响，编导者改变了以往类似题材影片中把遗产之争局限在家族内部，矛盾起源于个人品质的良莠之分的表现方法，而是把目光投向广阔的社会，用阶级观点来结构故事、刻划人物，使影片具有深刻的思想内涵。

编导者以极大的热情歌颂了拉车夫许阿大和他的养子许奇龄、女儿兰儿一家。许阿大拾回奇龄后视同己出，把他养育成人，使他成为一个勇敢正直的建筑工人。许阿大的亲生女儿也长成一个健康泼辣的青年姑娘。在许阿大一家人身上，编导者寄予了极大的热情。在以往的电影中，劳动人民的善良是以逆来顺受和怯懦为内涵的，他们只是有产者奴役的顺民。在《都会的早晨》中，许阿大拾回奇龄后不仅给他爱和哺育，而且使他具有刚强正直的品质，这是一种不同以往的新的意识与观念。特别是许阿大依照奇龄生父的要求为他保留了奇龄这个名字，是编导表现他的无私和善良品质的很有特色的一笔。奇龄是编导者全力歌颂的人物，他身上不仅具有劳动人民的传统美德，善良勤劳，孝敬父亲，爱护妹妹，而且他从不知自己身世时，拒绝黄梦华秘密的物质帮助，到他知道自己身世后，对巨额财产的慨然相拒，以及他愤然冲到董家抢救兰儿都显示出他自觉的阶级意识。兰儿同许多出身于无产者家庭的女儿一样，朴实、健康、爱父亲、爱哥哥。

作者以藐视的态度刻划的黄梦华是一个卑怯的纨绔子弟。他玩弄女性，始乱终弃，甚至扔掉了自己的亲骨肉，但当他对自己养大的惠龄完全绝望后，又摆出一副可怜的嘴脸，妄想用财产去换取亲情，最后被奇龄所拒绝，落得个众叛亲离的下场。作者更无情地鞭挞了黄惠龄。黄惠龄比他的父亲有过之无不及，道德败坏，强抢民女，各种流氓手段无所不用其极。

编导者在塑造这些人物，特别是在塑造同父所生的奇龄、惠龄兄弟时，体现了“人们的社会存在决定人们的思想意识”的朴素的唯物主义观点，以这对在不同的生活环境里生长的同胞兄弟的不同作为批判了“血统论”。

编导者以分明的爱憎和鲜明的观点塑造的这些艺术形象，显示出他投身左翼电影运动以后，世界观和艺术观发生的变化，成为他成功的重要一步。

二，具有浓郁的民族风格的表现手法

蔡楚生作为中国电影的开拓者郑正秋艺术风格的主要继承者，后来成为了中国电影导演民族风格的主要代表者。他的艺术风格在《都会的早晨》已经开始形成。在中国古典的文学和戏剧中，作者经常从家庭和伦理的视角去结构作品、塑造人物、传达思想，在这方面《红楼梦》是一个光辉的典范。蔡楚生尊重民族文化传统和观众欣赏习惯，以家庭和伦理关系这一最易为观众所理解和接受的角度来结构影片、刻划人物、传达思想，而且在具有故事完整、人物形象鲜明、情节清楚、描写细腻等特点的基础上，形成了朴实、平易、亲切的艺术风格，使他的影片总是能够打动亿万观众的心，受到各阶层观众的热烈欢迎，保持久映不衰的放映纪录。

对比的巧妙运用也是蔡楚生的一个重要的艺术表现手法。在《都会的早晨》里，许阿大与黄梦华是一对对比强烈的人物，许阿大的善良无私，以及

他对奇龄所给予的爱和培养，与黄梦华的无情、自私，以及在他身边长大的惠龄的恶劣品性，在强烈的对比中增强了艺术感染力。奇龄与惠龄一对同父异母的兄弟是又一对对比强烈的人物，奇龄的勇敢正直、爱父亲、爱妹妹，以及用劳动创造财富的人格力量，与惠龄的阴险顽劣，以及游手好闲、好逸恶劳、花天酒地的卑劣行为，在强烈的对比中产生了很强的反差。至于许、黄两家家庭生活一贫一富，人际关系一热一冷，也都直观地给观众以深刻的印象。

三，演员本色与形象塑造

出于对影片朴实、平易风格的总体把握，《都会的早晨》选用了本色与角色接近的演员。扮演奇龄的高占非身材魁梧、气质朴实，扮演黄梦华的唐槐秋，自身气质中有绅士的气度，尤其是扮演兰儿的王人美，一登上影坛就以活泼健康的气质、开朗泼辣的举止而赢得观众的欢迎和喜爱。至于扮演惠龄的袁美丛，本人就品质恶劣，王人美在她的回忆录中说：“ 袁美丛缺少演员的道德，我在剧中扮演兰儿，他扮演的黄惠龄想霸占兰儿，他就假戏真做，找各种机会占我的便宜。 ” 袁美丛固然是一个“ 个别 ”，但也说明蔡楚生识别演员的能力。

《都会的早晨》是蔡楚生转变风格的力作，是他的成名作，是蔡楚生创作道路上的一部重要作品，奠定了蔡楚生在中国电影史上的地位。《都会的早晨》也是中国左翼电影的开山作品之一，是中国电影史上最受观众欢迎的影片之一。

（汪海明、朱天纬）

狂　流

1933 年　摄制：明星影业公司
编剧：丁谦平（夏衍）
导演：程步高
摄影：董克毅
主要演员：胡蝶（饰傅秀娟）夏佩珍（饰素贞）龚稼农（饰刘铁生）王献斋（饰李和卿）

【故事梗概】

傅庄位于汉口上游百里，首富傅柏仁平日为富不仁，鱼肉乡里。他的女儿秀娟与小学教师刘铁生相爱，苦于贫富悬殊无法结合。傅柏仁为结交权贵，强把秀娟许给县长的儿子李和卿。秀娟欲与刘铁生相偕远遁，但因连日大雨，村民赶修堤坝，铁生不愿因一己之私弃乡民不顾，因此耽搁了下来，订婚前夕秀娟赠铁生信物以示心愿。

雨水连绵不绝，长江水位上涨，邻乡李家坝已决口，傅柏仁不但拒付征收来的修堤捐款，反而举家迁至汉口避灾。傅庄陷入危急之中。铁生率领乡民连夜打桩、填泥、补建堤坝，而身在汉口享乐的傅柏仁却打起救灾的幌子，假称请赈代表，冒领赈灾巨款，中饱私囊。

忙碌在堤坝上的乡民迟迟不见赈灾款至，推举王三爹和铁生赴汉口查询。傅柏仁推说钱款未至，遣走铁生。未几，汉口亦遭水淹，灾民无家可归，只得栖身房顶，绝望地等候散发灾粮的小船；傅柏仁一家却和李和卿雇了一艘小油轮观水景做乐。秀娟目睹一片惨境潸然泪下。汪洋中，铁生和王三爹救起一女子素贞，恰为李和卿所见。

汉口水势骤涨。傅庄反因村民们协力抗灾灾情有所好转。铁生、王三爹携素贞同回乡里，傅柏仁一行亦狼狈而归。李和卿见秀娟深爱铁生，心生忌恨，与傅柏仁设计造谣，离间两人感情，秀娟误信，心中悲苦。

素贞随王三爹安顿傅庄，常为修堤的乡民端送菜饭。一天途经田间，偶遇李和卿，李和卿涎其美貌，近前调笑，铁生和乡民走来，素贞求援。乡民们怒责李和卿。李和卿受辱，深恨铁生。

铁生积劳成疾，写信约秀娟相见以释真情，不料秀娟回信被李和卿所获，交与傅柏仁，傅柏仁狂怒，密报县长，欲以煽动乡愚，图谋不轨加罪铁生。秀娟不疑有他，如期前往。铁生寒热大作，错将素贞认做秀娟拥抱。秀娟行至窗外，目睹此景，一怒而走。

豪雨倾泻，树木在风中狂舞。堤上的人们抵挡不住，敲锣示警，开始后退。铁生抱病抢险，指挥民众搬取傅柏仁盗赈灾款购买的木材水泥抢修堤坝。傅柏仁命兵役进行阻拦，毒打铁生。秀娟不忍，扑前护住铁生。傅柏仁惊怒交集。此时堤坝已决，洪水涌入。民众与兵役停止格斗，齐去抢修。傅柏仁、李和卿欲阻挡，被推倒在地，挣扎于滚滚狂流中。铁生疾奔，与群众以身体挡住洪水。

清晨雨止，铁生与秀娟伏在木板上随波逐流。秀娟望见将被洪水吞没的王三爹与素贞惊呼；铁生跃入水中，奋力游去。

【评析与欣赏】

《狂流》是中国左翼电影的开山之作之一，影片以 1931 年湘北大水灾为背景，以严肃的现实主义创作手法，无情地揭露了地主豪绅与官僚勾结的罪恶，热情地歌颂了农民群众在与土豪劣绅及自然灾害的斗争中表现出来的革命精神，深刻地指出造成这场灾害的主要原因不是天灾而是人祸。《狂流》的诞生标志着“ 中国电影新路线的开始 ”，使中国左翼电影在刚刚跃上银幕之时就以思想性、艺术性的结合而产生了强大的冲击力，受到广大电影观众的热烈欢迎。

一，缜密冷峻的现实主义创作风格

《狂流》是夏衍的第一部电影剧作，在这部影片中，夏衍以严肃的现实主义创作态度，以湘北大水灾为真实的历史背景，以受到水害的傅庄为典型，着重表现了几种典型人物在水灾面前的不同态度和表现：土豪劣绅的代表傅柏仁当大水到来的时候，正忙于给女儿办婚事，到武汉领了赈灾款以后，不仅不发给灾民，反而对前来领赈灾款的农民横加指责和奚落，当灾民在水中挣扎的时候，他却登楼和乘汽船观水，在大堤决口的时候，他被滚滚狂流卷走。小知识分子的代表刘铁生，他是傅庄的小学教员。当水灾到来的时候，他和贫苦农民们一起投入抵抗洪水的斗争。贫苦农民的代表王三爹，始终站在领导农民抵抗水灾的最前线，为了争回赈灾款，他与刘铁生一起去武汉找傅柏仁，又救起了无家可归的贫女，最后，他投入了抵抗洪灾的斗争。

《狂流》一反当时充斥中国影坛的充满腐朽没落世界观的外国影片，以及魔鬼神怪，武打火烧，才子佳人等庸俗落后的中国影片所鼓吹的资产阶级和封建阶级的道德观、价值观，以鲜明的阶级斗争观点揭露了地主阶级的腐朽、反动与卑劣，形象地表现了造成贫苦农民身受水害的原因主要在于人祸，是无恶不作的地主阶级侵吞赈灾款，不仅自己不去救灾，反而打击迫害救灾民众。影片把傅柏仁、李和卿之流的嘴脸揭露无遗，使这些在中国电影中从来都是道貌岸然的人上人、道德楷模，在这部影片中成了被鞭挞揭露的对象。特别是片尾处傅柏仁的被淹没，表现了剥削者“ 在自然力的狂流和反封建的狂流这两者的会合中间，象征着炙手可热的绅权的没落 ”的鲜明立场。刘铁生是作者寄重望的一个人物，他作为傅庄的“ 洋学堂先生 ”，一个处在下层的小知识分子，在水灾来到的时候，他与贫苦农民站在一起，为了救乡民于水灾之中，他把个人的感情放在一边，而投身于救灾行动。这个人物与以往的影片中油头粉面的拆白党式的小生绝然不同，是一个充满着希望的人物，影片中的王三爹是一位农民中的领头人物，在他的身上看不见卑俗和猥琐，看不见逆来顺受的怯懦，特别是刘铁生说的“ 顶可靠的就是我们自己 ”的话，使这位农民有了与自然灾害、与地主豪绅斗争的决心，并表现出智慧、勇气和才能。影片中的傅柏仁的女儿秀娟，也不是过去影片中对花流泪、顾影自怜、弱不禁风的大家闺秀，她善良正直，把纯真的感情交给了刘铁生，对父亲为富不仁的行径也尽可能地进行了反抗。《狂流》所塑造的几个人物，是中国电影中从未出现过的形象，作者对这些人物的刻划采用了严格的现实主义创作方法，使这些人物所传达的思想和世界观，成为中国电影新路线的重要标志。而夏衍也在这部剧作中，初步形成了自己缜密、冷峻的现实主义创作风格，并始终贯串于此后的剧作之中。

还应该指出的是，《狂流》的剧本创作，结束了过去中国电影创作只靠着一个剧本大纲而由导演在拍摄现场即兴创作的方式。新文学工作者进入电影界以后，一方面向老的电影工作者学习，掌握电影艺术的创作规律，同时，

又把“五四”以来新文学所取得的成果带进电影界，电影剧本的创作，是此中最重要的一项，这对提高电影作品的文学品位是至关重要的，使剧本成为一剧之本。在这点上，夏衍的理论和创作的实践都起着开拓性的重要作用。

二，写实导演风格

程步高是 1924 年投身电影界的老编导,也是最早与左翼电影工作者合作的导演之一。1931 年湖北水灾期间，他曾前往灾区拍摄纪录片，所以明星公司当局把导演《狂流》的任务交给他。为与剧作缜密冷峻的现实主义风格统一，程步高在影片中采用了朴素写实的导演风格，并与全体创作人员一起，为拍好每一个镜头而精益求精地进行工作，正如他在《〈狂流〉与武汉大水灾》一文中所说：“导演根据剧作的想象和意境，同样要挖空心思，再创造出具体的形象,出现在银幕上让观众去欣赏,再创造的好坏,唯导演是问了”。在影片中，“为了真实性、为了反映现实”，他还编入了当年拍摄的纪录片。“按照剧情，取其适当的画面，珍贵镜头，灵活运用，增强效果。”使观众更真实地看到水灾的场面，加强了影片的艺术感染力。

三，明星的选用

在《狂流》中选用了当时在电影表演方面已有重要地位的大明星龚稼农和胡蝶担任影片的男女主人公，表明了左翼工作者进入电影界后，对原有的电影工作者的尊重，以及对公司当局对票房价值的要求所采取的实事求是的务实态度。

胡蝶在她的回忆录中这样评价《狂流》:“这部片子上演后,很获好评……在制作上很严谨，演员阵容也很强……由于反映了当时的现实生活，即使今天看来，也是很有意义的。”龚稼农在他的回忆录中也这样说：“《狂》片的摄制，算得上同期出品中制作严谨的大场面的片子。”

四，有深刻思想内涵的爱情描写

在以往的中国故事片中，爱情描写是很多的，或宣传女子“从一而终”、“发乎情止乎礼”的封建伦理道德；或鼓吹“爱情至上”、“个性解放”的带有反封建性质的资产阶级思想。《狂流》中表现刘铁生与傅秀娟的爱情关系，虽然不能说完全没有顾虑公司老板对票房收入的要求的因素，但是，作者在对他们的关系的描写中，赋予了深刻的思想内涵，即“原作者要象征绅权之没落者，并不在木桶翻身，而是在前一场的女儿背叛父亲，长工推倒东家，和保安队背叛指使者的那一场面。”在这里，傅秀娟在爱情上的选择，正如茅盾在当时撰文指出的“燃旺那土豪女儿的热情的，是对方勇敢光明的人格。”这意味着对地主阶级的背叛。这一明确而深刻的思想内涵，使他们的爱有所依附，而不同于以往中国电影中的爱情描写。

《狂流》作为中国左翼电影的开山之作，作为中国左翼电影的第一部完整的剧作，以它在中国电影史上的开拓作用，以及在艺术上所取得的成就，在中国电影史上占有重要的一页。

（李军）

铁板红泪录

1933 年　黑白无声片
摄制：明星影业公司
编剧：阳翰笙
导演：洪深
摄影：董克毅
分幕说明：夏衍洪深
主要演员：王征信（饰周老七）陈凝秋（饰二蛮子）王莹（饰小珠）谢云卿（饰孙团总）朱孤雁（饰刘正兴）

【故事梗概】

四川乡下老农刘正兴有个女儿小珠，周村青年农民周老七和二蛮子都很爱她，在得知小珠爱周老七以后，二蛮子一时气愤之下，投靠了当地恶霸孙团总。这时，孙团总正以“买枪来防棒客土匪”为名，向农民勒索“枪捐”。周老七反对缴纳枪捐，受到孙团总的迫害，只好流落到外地去。孙团总也看中了小珠，企图霸占她，于是和二蛮子一起抢走了小珠，刘正兴被他们打伤了。不久，周老七从外面回到家乡，他告诉乡亲们，自从离开家乡以后，他走了不少的路，见了不少的人，听了不少的话。最后，孙团总强行收租讨欠，引起早已被“铁板租”压得喘不过气来的全村农民的不满，爆发了抗租抗欠的斗争，二蛮子在目睹孙总团将誓死不从的小珠鞭挞至死后，幡然醒悟，枪杀了孙团总，自己也被杀身死。

【评析与欣赏】

《铁板红泪录》是阳翰笙投身左翼电影运动的第一部剧作，又是洪深与左翼电影工作者合作的一部优秀影片。它以发生在四川农村的农民“铁板租”为中心事件，具有鲜明的反抗土豪剥削压迫的主题，上映后产生了广泛的社会影响。

一，鲜明的主题和强烈的戏剧性

《铁板红泪录》以四川农村农民反抗“铁板租”的斗争为题材，鲜明地表现了反对土豪剥削压迫的主题。为了躲避国民党反动派的灾祸，作者在影片的字幕说明中把故事假托是发生在清末民初，但是，观众不难从中看出，这正是此时此刻发生在广大农村中的现实。特别是片中周老七离开家乡外出期间“见了不少的人，听了不少的话”，更使当时的观众对作者的隐喻产生联想和理解，因而产生了强烈的反响。

影片中塑造了三种农民的形象：一种是依附于统治者，想压迫自己的同类；一种是起来反抗统治者，想找到出路，以改变困苦的生活；还有一种是意识落后，软弱而易屈服的。剧作者很细腻地刻划了第一种农民的代表二蛮子在孙团总手下所做的坏事，以及他在现实教育下的觉醒；更有深刻寓意地表现了第二种农民的代表周老七，在见识了外面的天地以后，团结起贫苦农民向土豪进行斗争。这种用电影来反映社会现实，并且体现党在当时的方针政策的作法，得到广泛的赞誉。

剧作者在此前戏剧创作中已有一定的成就，在这部电影剧作中，他发挥了在戏剧创作中取得的成就，使本片具有较强的戏剧性。深受土豪压迫之苦

的农民，经受着土豪们一次又一次的残酷压迫，到忍无可忍的时候，来了一次总爆发，产生了强烈的艺术感染力。

二，导演的艺术成就

《铁板红泪录》的导演洪深，是中国早期为数不多的受到过正规电影训练的编导，他写出中国第一部完整的电影文学剧本《申屠氏》，1925 年他参加明星影片公司，任编剧顾问，又编又导又演，作品颇丰。1930 年他投身左翼文艺运动，先是参加戏剧工作，在党的电影战线进程中，他起了非常重要的积极的推动作用。在与左翼电影工作者的合作中，热情地支持和鼓励他们大胆放手创作，同时毫无保留地把自己的经验介绍给这些新进入电影圈的青年人，《铁板红泪录》就是他与阳翰笙合作的产品。在这部影片中，洪深尽量忠实地体现剧本所表现的事件，风格朴实。在影片中，他尽量发挥电影的空间和景深所具有的表现力和感染力，显示出特有的深厚功力。

为了拍好这部影片，洪深带领摄制组前往江西富春江畔拍摄外景。他自己由于此前在排练舞台剧时摔伤了腿，行动很不方便，但仍坚持每天将近 12 小时奔波在山岭之间进行拍摄，保证了影片的顺利完成。

三，演员的艺术成就

在《铁板红泪录》中扮演男主人公周老七的王征信，过去在影片中较多扮演的是流氓恶少之类的人物，这次扮演一个青年农民，无论是内心体验还是外部的动作都比较好，使这个具有反抗精神的农民形象“ 非常可爱 ”，当时的影评称其为“ 是全片演得最好的一个 ”。扮演二蛮子的陈凝秋，是一位很有成就的话剧演员，他运用体验派的创作方法去体验二蛮子这样一个转变人物的丰富的内心活动，但在把握电影表演与话剧表演的不同分工上略有差距，因此，人物的形体动作比较准确，而细腻的表情动作略嫌不足。王莹在片中演农村姑娘小珠，较好地表现出人物活泼的性格，以及对周老七的爱，比起她初上银幕在《女性的呐喊》中的表演有了显著的进步。

《铁板红泪录》以它在剧作、导演和表演方面所取得的艺术成就，成为左翼电影运动中的一部优秀影片。

（朱天纬）

三个摩登女性

1933 年　黑白无声故事影片

摄制：联华影业公司

编剧：田汉

导演：卜万苍

主要演员：金焰（饰张榆）阮玲玉（饰周淑贞）黎灼灼（饰虞玉）陈燕燕（饰陈若英）

【故事梗概】

30 年代初，青年大学生张榆不满父母包办婚姻，逃离家乡沈阳，来到上海。他的未婚妻周淑贞受此打击，立下了矢志求学、奋发谋立的志向。

张榆投身电影界，很快成为男女青年们羡慕的大明星。影迷们用信件、电话包围着他。一个叫陈若英的江南某地的小姑娘，竟每天给他写一封信，把他奉为自己的“ 影星情郎 ”。而张榆却正与热情奔放的南国少女虞玉热恋着，整天在歌台舞榭、跑狗场、赌场上过着纸醉金迷的享乐生活。

“ 九 · 一八 ”事变后，周淑贞随母亲逃离家乡的战火，也来到上海。她进了电话公司，当了接线生。

由于抗日热情高涨，张榆演的那种爱情片、侠客片已不再受到观众的欢迎，他也时常接到观众来信，要求他“ 国难深重，民族危机，不要再演风花雪月，谈情说爱了，演一些有益国家民族的片子吧 ”！张榆为之苦恼，而虞玉却不以为然。

一天，张榆接到一个电话。一个女子诚挚地对他说：“ 救亡图存，这是每一个有良心的中国人的责任，你们拍影戏的，也应该出把力才对，不要再麻痹观众，也麻痹自己吧！ ”张榆忙打听对方是谁。那女子说，她是接线生，叫周淑贞。这个义正辞严而又语重心长的电话使张榆受到很大震动。

湘沪战争爆发，周淑贞志愿担任了临时看护，照料从闸北火线上撤下来的伤员。张榆也参加了红十字抢救队。虞玉却因上海不太平，匆匆嫁给一个富商到香港继续享乐去了。

张榆在火线上受了伤。在医院的病床上，他受到周淑贞的精心护理。在伤员和护士们对周淑贞的赞扬声中，张榆感慨万分：他万万没有想到，被他逃婚的周淑贞，原来是这样一个人。

伤好之后，张榆很想与周淑贞接触，但对方不卑不亢的冷漠，使他望而却步，郁闷在心。正在此时，那个痴情的影迷陈若英风尘仆仆来到上海，向这位“ 影星情郎 ”表达爱情。张榆向陈若英表明自己心有所属，不能接受她的爱。陈若英悲痛欲绝。张榆答应与她合拍一部影片，作为这一段神交的纪念。

拍摄场上，张榆扮演的男主人公离情人而去，情人自杀殉情。饰演情人的陈若英假戏真做，把尖刀刺进自己胸膛，在血泊中死去……

被张榆的诚挚而感动的淑贞，逐渐和他接触起来。淑贞带张榆去她在上海经常去的地方。在码头，在贫民区，在工人夜校，张榆接触了他未曾深入了解的社会实际，他感谢淑贞使他上了“ 对人生很有益的一课。 ”

丈夫去世了的虞玉又回到上海，她乔迁之日，大宴宾客，张榆和周淑贞也应邀赴会。一群所谓“ 社会名流 ”举杯畅饮，大谈什么“ 对酒当歌，人生

几何，管他国难不国难！”他们边吃喝、边跳舞，边拿国难开着玩笑。周淑贞对此无法忍受，她挺身而出，侃侃而谈。她说：“你们说，这是小事，可以不管。请问，我们大片的东北土地沦丧于铁蹄之下，关外三千万同胞，整天过着亡国奴的日子，这是小事吗？可以不管吗？我们的兄弟姐妹，在被敌人任意屠杀，许多人死在敌人的刺刀下，这是小事吗？也可以不管吗？你们说，只要自己活得好就行了。可是你们想一想，一旦敌人打来了，你们能有好日子过吗？你们看看，那些被你们视为是愚夫的劳苦大众吧，他们满怀着爱国心，决意同敌人拼到底，可是，你们呢？”最后，淑贞语重心长地说：“同胞们，醒醒吧！”

周淑贞语惊四座，最为之激动的当属张榆了。他紧紧握着周淑贞的手说：“今天我才知道，只有真正自食其力，最理智、最勇敢、最关心大众利益的，才是当代最摩登的女性！”

周淑贞积极参加电话公司里的罢工，被公司开除了，还被流氓打伤。但是，她对母亲说：“妈，别发愁，斗争还没有结束哩。再说，我有脑、有手，能劳动，不怕养不活自己和您！”张榆看着淑贞，敬重、爱慕之情在心中激荡，他愿与淑贞一起共建充实美好的人生。

【评析与欣赏】

《三个摩登女性》是 30 年代初在中国影坛脱颖而出的一部影片。它的问世，为中国影坛吹来一股朴实清新的风。

当时，中国影坛正被一股神怪武侠片的浓雾紧锁着，“九·一八”事变的发生，民众抗日热情高涨，对电影严重脱离现实的不满猛增，发出电影要“猛醒救国”的呼吁，引起许多正直爱国的电影从业人员的深思和呼应。影片《三个摩登女性》正是在这种情况下应运而生的。

影片以一对分别从东北沦陷区逃亡到上海的青年男女为线索，紧密联系生活实际，真实地展现了国难当头时小资产阶级知识分子生活的方方面面。

男主人公张榆所面对的三个女性，可以说是当时小资产阶级知识分子中三种类型女性的集中表现。虞玉是个没有社会责任感、只知追求物质享受的醉生梦死类人物；陈若英空虚颓丧，沉醉于个人浪漫蒂克的虚幻爱情追求中难以自拔；周淑贞在承受了未婚夫逃婚、家园沦丧、流亡飘泊的磨砺之后，坚韧自强，对国家、民族的苦难有高度的责任感和奉献精神。

张榆曾一度与虞玉同流合污，沉溺于物欲享受之中，但观众的指责引起他的苦恼，周淑贞的规劝引起他的思考；他也曾面对使陈若英空虚绝望、盲目轻生的虚幻人生，在惋惜感叹中认识到自己的苍白渺小；但周淑贞积极投入抗日救亡的行动，自食其力的品格，以国家民族的命运为己任的境界，特别是带他到民众实际生活中所接受的教育，使他在迷茫中看到了充实向上的人生的魅力。这一切，使他在三个女性中，重新选择了周淑贞，也重新选择了自己的人生。张榆的思想转变过程，在当时的小资产阶级青年中，有一定的普遍性。这个银幕形象的出现，正是现实生活在中国电影创作中的反映。

周淑贞的形象也有一定的新意。在此之前，中国银幕上的女性，以贤妻良母型居多，反衬她们的，是风骚泼辣型的女性，在神怪武侠片中又出现了一些江湖侠女。而像周淑贞这样带有浓郁的现实气息、具有鲜明时代精神的进步女性却不是很多。周淑贞银幕形象的出现，是中国进步电影从业人员积极探索的新成果。这里值得一提的是，饰演周淑贞的演员阮玲玉女士为塑造

这个形象，付出了极大的勇气和热情。此片拍摄之初，导演卜万苍认为阮玲玉过去饰演风骚型女子成绩颇佳，意让她饰演虞玉，以求其轻车熟路，保险妥当。而阮玲玉却一眼就看中了周淑贞这个角色，主动请求一试。在公司与导演均犹豫不决之时，阮玲玉做出了一个大胆的承诺：若因她改变戏路而使公司蒙受损失的话，她愿包赔公司的经济损失。就这样，阮玲玉才得到改变戏路的机会。结果证明，她的选择是正确的，她没有使观众失望，她也没有使公司遭受损失，她也以周淑贞形象的塑造成功而开拓了自己电影表演艺术的新天地。正是这样的一种创造、进取精神，她逐渐成为中国无声片时期成就最卓著的电影表演艺术家。

（佳明）

姊妹花

1933 年　摄制：明星影业公司
编导：郑正秋
摄影：董克毅
主演：胡蝶（饰二宝与大宝）郑小秋（饰木匠）宣景琳（饰母亲）

【故事梗概】

一对孪生姊妹，由于遭遇不同，一个当了农家妇，一个成了军阀的姨太太；一个沦为仆人，一个成了主人，演出了一场家庭的悲剧。

故事发生在 1924 年的南方，一座农家小院，桃哥和大宝原是一对两小无猜的小伙伴，如今已结成夫妇。桃哥种田打鱼，大宝洗衣做饭，两人恩恩爱爱，艰难地维持着一家的生计。这一天桃哥打渔回来，大宝悄悄地告诉他：“ 我有小孩子了。 ”桃哥欢喜异常，不由地张扬起来：我要当爸爸了……

大宝的母亲赵大妈看着这对恩爱的小夫妻，不由地想起 13 年前。那时大宝的父亲赵大，因为私贩军火坐了牢，染了一身病。他出狱后，在家刚刚把病养好，又要出走。赵大妈劝他安分守己，赵大执意不肯。赵大妈赌气让他把孩子带走。赵大说：“ 二宝长得好看，长大了有出息。 ”就带走了二宝。如今已经 13 年了，一点消息也没有，二宝怎么样了呢？

桃哥的父亲林老老，原是教书先生，如今年岁大了，就和赵大妈、桃哥夫妇一起生活。听说大宝有了喜，就犯起愁来：年月不太平，一家四口本来就吃了上顿少下顿，再添一口人，怎么过呢？想来想去，觉得要帮桃哥一把，打算夜晚悄悄出去打点鱼，贴补家用。不料从此发生了一连串的不幸事件。

一天，林老老夜里出去打鱼，被私运军火的歹徒打死。不久，乡下又闹兵灾，桃哥和大宝只好抛弃家园，搀扶着老母，同乡亲们一道逃到城里去。好在桃哥会木工，能当泥瓦匠，就到处给人家打短工，盖房子，挣点钱，勉强地养家糊口。

一年过去了。大宝已经生了个白白胖胖的女儿，生活也越来越艰难了。赵大妈有病；桃哥也累垮了，咳嗽，有时还咳血。大宝无奈，听说钱大帅的钱公馆要请奶妈，就打算丢下自己的女儿去当奶妈。

钱公馆的女主人七姨太，正是大宝失散多年的妹妹二宝。如今已改名叫赵剑英。她仗着年轻漂亮，又生了个儿子，很得大帅宠幸，便颐指气使，连钱大帅也让她三分，对仆人也很苛刻。大宝一迈进钱公馆的大门，就必须立下字据：三年内不许和家人见面。这个字据简直就像卖身契一样。可是大宝为了桃哥，为了一家人的生活，只好签字画押。

不料第三天赵大妈就急急忙忙来找大宝，告诉大宝：桃哥在工地摔成了重伤。大宝如五雷轰顶，急着要回家看桃哥。赵大妈说：还是借一个月的工资吧，好给桃哥治伤。大宝就去求七姨太。七姨太正要出门去打牌，听大宝说要借钱，不由得怒火中烧：“ 我要去打牌，你好来借钱吗？输了再跟你算帐！ ”抬手打了大宝一耳光。大宝没有借到钱，又不能回家，坐在小少爷的摇篮旁边，流着怨愤的眼泪，心中犹如一团乱麻。忽然，她看到小少爷挂在脖上的金锁，如果把这个金锁拿去卖了，就可以给桃哥治病，就可以救一家人的命啊……她看看四周没人，就摘了金锁。恰在这时，钱大帅的妹妹钱小姐来了，发现大宝偷了金锁，就要喊警察。情急中大宝猛地一推钱小姐，钱

小姐向后一退，撞到大柜上，柜上的大瓷缸倒下来，砸死了钱小姐，瓷缸也摔得粉碎。

大宝因偷盗而杀人，被逮捕了。审讯她的就是她的父亲赵大，如今赵大已是钱大帅手下的军法处长了。这一天，赵大正要审讯大宝，赵大妈找来了。她认出了赵大，威胁说：“大宝就是你的大女儿，你如果不救救大宝，我就到处嚷嚷，揭你的老底儿！”赵大无奈，就悄悄地请来了七姨太，也就是他的二女儿二宝，商量办法。母女、父女、姐妹见面了。经过一番周折，母女之爱、骨肉之情取得了胜利。七姨太即二宝，把赵大妈和大宝请进了她的汽车，向着茫茫的远方驶去……

【评析与欣赏】

《姊妹花》是中国第一代电影艺术家郑正秋根据他的两幕舞台剧《贵人与犯人》改编拍摄的，约完成于 1933 年，是他的代表作之一，也是中国早期有声片的优秀作品之一。1934 年春节期间在上海新光电影院首映，引起轰动，连映 60 天，创造了当时中国票房的最高纪录。

《姊妹花》在艺术上的一个显著特色，是它沿用了郑正秋惯于采用的家庭伦理片套路，即通过一家人悲欢离合的曲折命运，以情动人，吸引观众；但都注入了一种新的因素，就是初步的阶级意识。从影片中可以看出，作为主体被着重描绘的，始终是大宝与二宝生活的对比。郑正秋自己也说：这部片子第一要告诉人们的，就是“一样是一个女人，为了环境不同的缘故，那姊姊辛辛苦苦做活，还是不能帮着丈夫养家糊口。顾了老的，就顾不了少的，顾了小的，又顾不了大的。只好丢下自己新生的孩儿，去到阔太太的公馆里当奶妈，把自己的奶，去喂别人家的孩子，弄到做成女囚犯。那个做妹妹的呢？为了有一位私贩洋枪发财的爸爸，就嫁了一个有财有势的军阀，养成了一派作威作福的脾气。对着下人，开口就骂，动手就打，无形中造成了‘只知道自己打牌要利市，不顾穷人一家四条命’的罪恶”（《〈姊妹花〉的自我批判》）。这种对比设置在一对孪生姊妹之间，显得更为强烈、鲜明。从生活状况到秉性脾气，从婴儿哺育到人与人之间的关系，处处使人感到阶级地位的不同在人与人之间所造成的深刻的裂痕。影片在最后一景大宝一家会面时，还通过大宝的口提出：“我不懂她为什么那么享福，我为什么这样受罪，这是怎么回事？”赵大妈回答说：“只因为她跟着专卖洋枪害人的爸爸一起生活，所以享福，跟我这个不会害人的苦老妈一起生活，反倒受起罪来喽！”这个回答以合乎特定人物的身份，明白浅显的方式抨击了阶级社会的不合理，谴责了依附于外国侵略者的封建军阀势力。

尝试用阶级观点去阐释社会生活，意味着更切近社会现实，要用更现实的精神去处理题材。这使郑正秋惯于使用的“传奇式”手法有了新的活力。由于长期从事商业化的新剧创作和电影编导的经验，郑正秋很善于编织情节，铺排故事。像影片开头，大宝家贫苦但充满人伦之乐的生活的渲染；逃难后用平行剪辑对大宝和二宝生活、性格的对比描绘；大宝到二宝家当奶妈后，一对同胞姊妹却是一主一仆，一个役使一个，以及由胡蝶兼饰大宝和二宝所强化了的戏剧性和趣味性，都是很动人的。但这些手法在郑正秋以前编导的《小朋友》、《一个小工人》、《红旧影》等影片中，都曾使用过。为什么这些影片没有引起轰动，《姊妹花》却引起轰动呢？用郑正秋自己的话来说，就是他在“真实化”上下了功夫。对于《姊妹花》故事的巧合，当时

就有人提出批评，郑正秋回答说：“ 故事不怕巧合怎样多，只怕没有本事把它表演得真实化。只要用你的艺术手段把那许多巧合表演得非常逼真，使得看的人都信以为真，不以为假，那就愈演愈妙。 ”（同前）所谓“ 真实化 ”当然不只是表演等细节的真实，还要能揭示深刻的社会真实。《姊妹花》正是因在曲折有致的故事中揭示了阶级对立、阶级压迫的社会真实，才引起了众多观众的同情与共鸣。

这部影片吸引人的另一重要原因，是胡蝶的表演艺术。胡蝶原名胡瑞华。1907 年生于上海。1925 年加入友联影片公司开始其电影表演生涯，曾主演《秋扇怨》、《女律师》、《桃花湖》、《歌女红牡丹》、《啼笑姻缘》等影片，30 年代初红极一时。《姊妹花》也可以说是她表演艺术的代表作。在这部影片中她同时成功地塑造了两个人物：勤劳、善良、纯朴的劳动妇女大宝和作威作福，惯于逢场作戏的军阀姨太太二宝。她通过不同的化装、身段、动作和不同的语音声调，比较准确地体现了两个不同人物的性格基调和内在气质。大宝偷金锁和二宝跟钱大帅逗气的两场戏，相当精彩。前者胡蝶刻画了大宝被逼无奈，欲铤而走险而又胆颤心惊的复杂心理；后者则表现了一位姨太太为了笼络男主人而察颜观色，真真假假，巧施心计的性格特征。在一部影片中同时扮演两个性格迥异的人物，而不使人感到勉强和造作，这是很不容易的。

由于影片结尾是个大团圆的结局，当时又受到一些人的批评，认为带有阶级调和的色彩。但有的“ 前进的批评家 ”因此而完全否定这部影片，则过于偏激了。

（晋生）

春　蚕

1933 年　黑白无声片
摄制：明星影业公司
编剧：夏衍（根据茅盾同名小说改编）
导演：程步高
摄影：王士珍
演员：萧英（饰老通宝）龚稼农（饰阿四）郑小秋（饰多多）艾霞（饰荷花）

【故事梗概】

国外人造丝向我国大量倾销，使国产华丝无立足之地，许多纱厂关门，无数工人失业，江南蚕乡亦深受影响。

才交清明，蚕乡的家家户户已开始清洗养蚕工具。六宝问四大娘，今年养不养洋种？四大娘责怪公爹老通宝死也不肯养洋种。

说话间，多多走过，四大娘让小叔子多多帮忙搬团扁回家。多多头顶团扁，学起女人走路样子，引起哄笑。荷花唤住多多，要他帮忙。多多要她叫声好听的。荷花开玩笑叫多多干儿子，引起六宝不满，骂荷花不要脸。两个女人隔岸泼水相骂起来。

谷雨了，家家摆开了春蚕的决战场面。老通宝一家历数谁家已在窝种。老通宝痛骂荷花是晦气星，叮嘱多多不许和她说话。

老通宝家的蚕窝种了，他将涂了泥的大蒜头，虔诚地放到蚕房墙脚边。在紧张期待中过了三天，老通宝家举行了千百年来相传的隆重仪式，今后一个月里，他们便要整日整夜地向恶劣的天气及不可预测的命运进行搏斗。可当老通宝悄悄拿起那只“预兆蚕种命运”的大蒜头，脸色立刻大变样，上面只长出两三茎叶片。

荷花家的蚕今年又不好，她丈夫李根生抓住荷花头发，责怪她是晦气星，养的蚕去年僵，今年白。荷花反抗道：去年的稻子收成那样好，为什么到现在还吃南瓜过日子。根生无话可说，抓起两箪坏蚕倒入溪中，恰巧被一乡人看见，告诉了六宝。六室又迅速传布开去。乡里人看见根生，纷纷吐唾沫以示不屑，气得李根生回家就扭打起荷花：“都是你这贱货，使我不能做人。”

头眠、二眠、三眠，直到大眠，蚕壮了，人却瘦了！桑叶不够了，老通宝只得又求亲翁作中，以一亩七分桑地作抵，借了高利贷买桑叶。

这晚轮到多多守蚕房。瞌睡之中，荷花闪进房偷了把蚕，被多多追出抓住。多多问她偷蚕原因，荷花愤然争辩：“我们蚕花不好，又不曾累了你们，为什么说我晦气星！都不把我当人看待！”多多放开荷花，说：“你走吧。我从来就不相信这种冲克！”

这番情景又被六宝看见，告诉了四大娘和乡邻们。四大娘和老通宝追问多多，多多死不承认。

今年又是个丰年，家家户户忙着采茧子。可塘路上茧行却家家关门。今年下乡来的不是茧行行贩，而是债主和催粮差役。

老通宝听说无锡茧行开秤，便雇船赶去。那里卖茧人拥挤不堪，收茧条件苛刻。十二三分的蚕花，还卖不到叶本。阿四扶了带病的老通宝，多多背了拣剩的茧子，垂头丧气地回到了家里。

在蚕房屋角，多多意外地看见大蒜头已经长出许多叶瓣，苦笑着将大蒜头捏作一团，用力扔入溪中。镜平的溪水上，画出一圈圈波纹，渐渐一轮轮地扩大开去。

【评析与欣赏】

作为“ 五四 ”以来中国新文艺作品搬上银幕的第一次尝试，影片《春蚕》的公映，曾引起观众和进步文艺界的关心和注目，被认为是 1933 年中国影坛的重大收获。鲁迅先生曾在文章中对这部影片备加赞赏。

影片《春蚕》是根据茅盾的著名短篇小说改编的，把名震文坛的成功作品完满地再现银幕，对改编者来说，是个相当严峻的考验，影片《春蚕》的改编既忠实于同名原著，又运用电影艺术的独特技巧进行了匠心构思，成功地描写了以老通宝一家为代表的蚕农，为夺取蚕花丰收而不分昼夜地辛苦劳作，最后却落得丰收成灾，破产还债的辛酸故事，尖锐地揭示了在外国资本主义侵略和连年战乱中苦苦挣扎生存的农村蚕农的悲惨命运。

影片《春蚕》典型地揭示了在帝国主义经济侵略的压迫下，中国民族经济苟延残喘的惨境。影片开头的几组镜头，简洁明了地交代出故事发生时的时代环境背景。黄浦江上一艘艘横冲直撞的外国商船、码头上堆积如山的外国人造丝、运送人造丝的苦力沉重艰难迈动的脚步、满载人造丝的一辆辆大榻车、人造丝输华量迅速增长的数字图表，勾勒出帝国主义经济对华侵略扩张的日益严重性。这一包包人造丝、一步步运货的脚步，一个个全速滚动的车轮，好比一道道结实粗壮的绳索，一下下勒紧着中国民族经济的喉咙。

在强大的帝国主义经济侵略扩张压迫下，先天不足的中国民族经济根本无法与之相抗衡，必然呈现出一片萧条凄凉景象：国内纱厂大批关闭，丝厂工人大量失业，华丝输出量逐年锐减，蚕丝产地生产严重萎缩，中国民族经济已处于岌岌可危的困难境地。深受其害的江南农村中一片萧条景象：塘路上连岸成片的茧行关门落锁，丰收后的蚕农难以卖出雪白的蚕茧，从未见过的优质蚕花卖不出好价钱，丰收的蚕农还不起买叶的债……真正是像蚕农老通宝所感叹的那样：“ 天也变了。 ”

在《春蚕》中，影片相当成功地塑造了以老通宝、多多为代表的几代蚕农的艺术形象。一辈子和蚕茧打交道的老通宝身上，集中了中国农村社会中老一代农民的特点：勤劳、朴实、淳厚、顽强，对土地充满着无法分离的深厚感情。不管遭受到多大的天灾人祸，仍坚持不懈耕耘劳作，对来年的丰收充满了虔诚的憧憬和希望。在传统习惯的长期熏陶下，他们严格恪守着千百年来老祖宗传下来的老经验和老规矩，战战兢兢不逾越雷池一步。对于一切新生的事物和东西，自然而然地会产生出一种排斥性。影片中老通宝死也不信土种蚕丝会卖不出去，像他儿媳四大娘对邻居报怨的一样：“ 听到一个洋字，就是七世冤家！ ”

就是这样一位老蚕农，却在养了一辈子蚕后，感到过去的老经验和老规矩越来越不顶用了。养了一辈子的土蚕种，却越来越不值钱，无法和洋蚕种相比较；养出了活 60 多岁只遇到过两次的好蚕宝宝，却落得还不出买叶的债；明明是养蚕的丰收年，可“ 预兆命运 ”的大蒜头却只有稀稀拉拉的三四瓣叶儿；十二三分的蚕花，还卖不到叶本……这一切，真令老通宝们难以看懂，不由得发出无可奈何的叹息：“ 一年不如一年，钱都被洋鬼子骗完了！真真天也变了！ ”

老通宝的那声叹息，道出了以老通宝为代表的那一代农民被迫从历史舞台上撤退的无可奈何的心态。代之而起的，是以多多他们为代表的新一代农民阶层。和肩负沉重包袱的父辈相比，多多他们这一代活得轻松潇洒得多。他们不受老祖宗传下来的老规矩和老经验的束缚限制，容易也敢于接受新的事物和东西。当被乡邻们视为“贱货”、“晦气星”的荷花，不满大家对她的歧视，深夜溜进多多家蚕房偷走蚕种，被多多抓住时，荷花那“为什么我们蚕花不好，又不曾累了你们，为什么说我晦气星？都不把我当人看待”的责问，深深打动了多多那颗淳朴善良的心，放开荷花并向她保证：“我从来就不相信这种冲克”即使如此，在老通宝和家人的严厉责问下，多多亦只能采用死不承认的态度予以回避，说明了在传统势力影响下这种反抗力量的薄弱和软弱性。片尾多多从无锡卖蚕花回家，将一点也不灵验的长出许多叶瓣的大蒜头用力掷入溪中，预示着多多这一代将全力摆脱老传统和老规矩的限制，勇敢地确立自己的新兴地位，大蒜头掷入溪中产生的一圈圈渐渐扩大的波纹，也许就是多多这一代成长的最好写照。

影片在保持了原著真实、朴素、细腻的写实风格的同时，还栩栩如生地再现了 30 年代蚕农平凡而传统的生活场景。影片《春蚕》用了大量篇幅，真实而生动地描述了蚕农们养蚕的全过程：洗涤养蚕工具、祭“蚕花太子”、窝种、拂蚕纸，将泥涂于“预兆命运”的大蒜头、头眠、二眠、三眠、大眠……这些真实而生动的细节描写，歌颂了蚕农们勤劳坚忍的辛勤劳作，表达出蚕农与蚕茧同生死共命运的艰难，对人物形象的塑造和主题思想的深化起到了十分重要的作用。

（郑文杰）

神　女

1934 年　黑白无声片（中文字幕）
摄制：联华影业公司（一厂）
编导：吴永刚
摄影：洪伟烈
美工：吴永刚
演员：阮玲玉（饰阮嫂）黎铿（饰孩子）章志直（饰流氓）李君磐（饰校长）

【故事梗概】

十里洋场的旧上海，一面是灯红酒绿，一面是民不聊生。迫于生计，时有不少青春少妇无奈中沦为妓女。阮嫂，一位 20 出头的小姐，形体瘦弱，面容柔美。为了抚养亲生儿子小宝，每当夜幕降临，她浓妆艳服，强颜欢笑，伫立街头，充当一个低贱的妓女，以出卖肉体拼命挣钱。翌日凌晨，她总是精神萎靡，有气无力地回到家里，又俨然是位圣洁的母亲。孩子的存在，是她的生命所在，也使她得到慰藉，感到希望。日复一日，阮嫂就在不断变换角色的岁月中苦熬。

一天夜里，阮嫂在一条较热闹的街市踯躅，突遇警察追捕私娼，她见势不妙，仓皇跑进一条弄堂，躲进一户人家。当她刚关上门一转身时，眼前的情景又令她惊愕不已，原来这房子的主人便是前几天晚上在南京路调戏过她的流氓头子章老大。章老大见阮嫂不请自来，岂肯放过，便嬉皮笑脸死缠活赖，硬要阮嫂侍候。从此阮嫂成了章老大的占有物。章老大似一个罪恶的影子，时时尾随着她，还动不动向她要钱，把阮嫂的血汗钱在赌场上输得精光。

为甩脱这个恶魔，阮嫂作了最大的努力，几次到工厂找活做，但都没成功。为了孩子，也为了生活，她不得不又重操卑贱的旧业，也不得不屈服于流氓的欺侮。她心中唯一的一重光亮就是小宝，只要能抚养他长大成人，人世间什么苦难她都可以忍受。

小宝终于上学了，他聪明伶俐，成绩优异，深得老校长厚爱。对此，阮嫂感到莫大的安慰和和惬意。每天小宝放学回家，母子俩十分亲昵，这时阮嫂真正体会到了天伦之乐的幸福和欢乐的滋味。可命运的安排实在太不公平，只因阮嫂的卑贱身世，校董们以维护学校声誉为名，也不顾老校长的据理力争，将小宝逐出校门，老校长一气之下，也递了辞呈。

夜深人静，万籁俱寂。母子俩紧紧依偎，失声痛哭，默默无言地站在窗前，悲苦地眺望着五光十色的花花世界，映现在阮嫂心中的却是黑暗一片。她弄不懂，为什么偌大的社会，容不下她母子两人。她决定离开，到没有人知道他们的地方去。她随即去墙角取钱，谁知取出的是一团报纸，她脸色骤变，怒不可遏地直奔章老大常去的赌场，顺手抓起一个酒瓶，向章老大的头上猛力砸去……

法庭上，因阮嫂犯有杀人罪，被判处 12 年徒刑。老校长来探监，告诉她孩子已进了孤儿院，并愿意替她教养，她脸上浮现出宽慰的微笑。她满怀着对孩子的深深思念，开始了那漫漫的铁窗生活。

【评析与欣赏】

《神女》是中国现实主义电影的一部力作。影片以朴实无华的素描手法刻划了下层妇女的悲苦心理，表达了对受压迫凌辱的下层妇女的深切同情和对 30 年代半殖民地半封建的旧中国社会黑暗的强烈控诉,揭示了当时不可调和的阶级矛盾。在当时被认为是“ 中国影坛的最大收获 ”，直到 80 年代，在意大利举办的“ 中国电影回顾展 ”上还获得高度评价，其艺术魅力可谓经久不衰。

《神女》是导演吴永刚的处女作，也是他为大家公认的成功之作。这部思想上如此深邃，艺术上如此成熟的作品的诞生，决非这位当时年仅 28 岁的初生牛犊的一日一时之功。如果说创作是一种燃烧，是一种思想迸发的火光，那么《神女》正是吴永刚久久思考、积累、浓缩、凝聚自我的艺术结晶。30 年代在党的电影小组的影响和帮助下，吴永刚参加了战地救亡活动，他广泛接触各阶层人民，细心观察社会生活，积累生活素材。有次他偶然发现，在下班的回家路上，经常遇见一位在马路的煤气灯下徘徊的妓女，便萌发了他的创作冲动，决意创作一幅动画《暗淡街灯下的妓女》，结果画稿未成，他将“ 卑贱的妓女与圣洁的母亲汇于一身 ”的设想，构思成了一个剧本，这就是《神女》。

吴永刚就读于上海美术专科学校，专攻美术。对美术他有着得天独厚的扎实功底，加上在影片公司当练习生时曾观摩了大量中外影片。他的脑海里早就孕育着一泓喷薄欲出的创作泉水，《神女》的编导正好觅到了一个突破口，于是一发而不可收。在影片中吴永刚对剧中的每个人物，每个场景都作了精心设计和安排，镜头处理也力求有所创新，不落俗套。影片在紧紧把握主题的基础上，注意人物形象的塑造刻划，结构简洁集中，基调深沉浓郁，具有强烈的表现特征和时代气氛，鲜明地体现出人物的性格和精神面貌。片头衬底的那幅浮雕，匠心独具，特给人回味。临刑前的女囚，被缚双手，跪爬在地上，给婴儿喂以最后的乳汁的造型，正是影片的精神脊梁所在，影片的主旨所在：颂扬圣洁的母爱。不过这也恰恰是影片的缺憾所在，影片把女主人公奋发向上的要求，仅仅归于为了把孩子培养成人，这就多少削弱了她自身也要摆脱被污辱地位的愿望。当然瑕不掩瑜，《神女》能取得如此高超的艺术成就，并影响了吴永刚今后一贯的现实主义风格，在中国影坛上是不多见的。吴永刚从影半个多世纪，先后编导了影片 34 部，参加了 24 部影片的美工创作设计，但很少有超越《神女》水准的，像这种处女作即是成名作的现象，在中外文艺史中并不鲜见。

还需一提的是阮玲玉在影片中的出色表演，给影片陡增亮色。阮玲玉系中国 30 年代富有才华的女演员，她的表演以朴素、自然、深蕴著称。在《神女》中她以纯熟的演技，深刻地表现了一个被侮辱与被损害的妓女的善良品质和反抗精神，令观众一掬同情之泪。正如吴永刚所说：“ 假如没有阮玲玉的演技来帮我，也许我就被打入冷宫了。 ”

（边凤嘉）

渔 光 曲

1934 年　黑白片
摄制：中国联华影业公司
编导：蔡楚生
摄影：周克
主要演员：王人美（饰小猫）韩兰根（饰小猴）罗朋（饰子英）

【故事梗概】

故事发生在旧中国东海渔村一个贫苦善良的渔民家里。

他叫徐福，被渔霸欺压剥削得一贫如洗。一个狂风暴雨的晚上，他的妻子生下了双胞胎一个男孩和一个女孩。男孩先出生，取名小猴，女孩取名小猫。孩子们的出生，给小屋里带来了些许欢乐，可是徐福心里像压了块铅快活不起来，渔霸何老爷三天两头逼租，如今又增加了两个张口吃饭的孩子，日子真不知道怎么过下去？他偷偷叹了口气，决心到海上去冒险打渔。老母和妻子为他烧香求神保佑，但海上风浪铺天，黑云滚滚，徐福终因疲困不堪，葬身在大海里。徐福的妻子为了养活一家老小，只得把自己的孩子甩在家里让奶奶照料，去渔霸何仁斋家当他儿子子英的奶妈。

10 年过去了，三个孩子都长大了。何家少年子英结实，小猫聪明泼野，小猴痴呆消瘦。三个孩子常在一起玩耍，子英老要小猫唱歌，小猫则用唱歌换子英读书的课本看，便常唱渔光曲：“云儿飘在海空，鱼儿藏在水中。早晨太阳晒渔网，迎面吹来大海风。”不久，小猫和小猴的奶奶去世了，母亲也被何家借故辞退了，一家人生活更加凄苦难熬。

又过去了 8 年，孩子们都已长大了，何少爷决心去外国学渔业，回来帮助两个小伙伴。小猫和小猴继承父业，干着繁重危险的捕渔劳动。他们的母亲受土匪惊吓而双目失明。何老爷在儿子出国后，跑到上海和日本汉奸勾结在一起办渔业公司，还娶了个交际花萨绮云作姨太太，过着荒淫享乐的生活。渔村日益破败，小猫小猴难以支撑，领着母亲也来到上海投奔舅舅家。舅舅独身一人，以唱滑稽戏卖艺为生，见小猴痴呆，使教他学艺谋生。小猫找不到工做，只好捡破烂度日。

何子英从国外回来，在父亲的渔业公司上班不久，便发现帐目上有不少漏洞，他提醒父亲注意，可父亲不置可否。一天，子英乘车在街上，听到儿时熟悉的渔光曲，终于寻声见到小猫和小猴，并留给他们一笔钱。

真是飞来横祸，街上一家银行被抢，警察怀疑他们是嫌疑犯，把小猫和小猴关进狱中。舅舅和母亲又惊又怕、又气又恨，不小心夜里碰翻了油灯，引起大火，两人都死在了火中。

何子英查出了绮云勾结汉奸舞弊的行为，消息传出，一对狗男女携款逃之夭夭。何家渔业公司宣布破产，子英的计划也落了空。何仁斋一气身亡。

为了谋生，小猴只得去当船工。但不久，他就受伤病倒了。他长期受苦受累，身心早已严重受到摧残，一病终于不起。小猫痛不欲生，扶着小猴，送到医院。可医生说他哥哥已没救了。小猴望着泪流满面的妹妹，望着苦难的船工伙伴，已知生命即将结束，请求妹妹给他唱《渔光曲》。

小猫唱了，唱出了渔工的呐喊，唱出了旧社会穷苦人民不平的心声：“渔儿难捕租税重，捕鱼人儿世世穷，爷爷留下破渔网，小心再靠它过一冬！”

小猴在渔光曲中静静地闭上了双眼。小猫呢？她将怎么活下去呢？！

【评析与欣赏】

《渔光曲》于 1934 年 6 月在上海公映后，连映 3 个月，造成轰动效应。主题歌《渔光曲》十几万张唱片一抢而空。1935 年 2 月，《渔光曲》在莫斯科举行的国际电影节上获得 “ 荣誉奖 ”，成为中国第一部在国际上获奖的影片，从而使本片编导蔡楚生一跃而成为世界性的电影艺术家。1934 年 9 月 16 日出版的《联华画报》报导：“ 因为这部片子有了这惊人的收获，于是引起欧美人士之极大注意。最近，已为法国文学家法国作家协会联合会副会长德化勒氏以重金购去全欧放映权……不久的将来，在欧洲的名城大埠可以看见《渔光曲》的灿烂夺目的广告灯牌。 ” 数十年前拍摄的这部黑白故事片，居然令中外电影观众如此陶醉，并至今魅力不减，时间证明，《渔光曲》确实是我国电影史上一部颇有建树的影片。

首先，《渔光曲》向我们展示了一种真实的人生。这种真实的人生，得益于编导对生活的真切感受。蔡楚生从小生长在海边，对渔民的生活比较熟悉，从小就对渔民的悲惨遭遇寄于同情。他 1933 年加入左翼组织“ 中国电影文化协会 ” 并被选为执委会委员。他的力作《都会的早晨》，表达了他对劳动人民的同情，并以阶级观点观察生活，分析社会、分析人生。他在国民党加紧文化 “ 围剿 ” 的白色恐怖中，坚定地站在左翼电影运动的前列，产生强烈的创作欲望，要继续实践 “ 最低限度要做到反映下层社会痛苦 ” 的诺言，于是编导了《渔光曲》，“ 在泥泞中作战，在荆棘里潜行 ”。为了表现出影片的真实人生，蔡楚生亲率摄制组去浙东象山县一个渔村石浦体验生活、拍摄外景。当时的石浦，环境十分恶劣，海盗时常出没，生活条件极差，天热、水土不服，许多演职员病倒了。但蔡楚生知难而进，带病坚持拍摄，为了影片的真实，一直拍完全部拍摄计划。这种精益求精的精神，正是蔡楚生艺术创作取得成功的保证。《渔光曲》通过徐福、徐妈及其儿女小猴、小猫一家的悲惨遭遇，揭示了 20 年代我国劳动人民在三座大山压榨下的痛苦命运，展现了那个时代的社会风貌。三四十年代进步电影的现实主义的主要特征，就是十分关心现实生活的全局、总体，注意把个人命运与整个社会联系起来，和民族的、人民的命运联系起来。《渔光曲》就是这样一部影片，它不仅写了徐福一家的个人命运，而且还写了徐福一家受封建渔霸盘剥、反动当局压迫（小猫小猴蒙冤坐牢），表现了渔民和渔霸的斗争，中国人民与买办资产阶级、帝国主义的斗争。《渔光曲》通过何子英形象的塑造，批判了改良主义。由于帝国主义的侵蚀，封建式的渔村逐渐衰落。何子英的工业救国也只是一种梦想，民族工业的渔业公司必然破产。这些描写，都体现了作者的意图，真实地反映了 30 年代中国的社会面貌。

其次，这部传世之作在艺术上取得了很高的成就，它之所以被观众倾倒，与其说是它的思想意义，倒不如说是它的艺术魅力。即使以今日观众的眼光来看，《渔光曲》仍能给大家带来各种审美情趣的满足。

蔡楚生编导《渔光曲》时，正处在由默片向有声片过渡的转型期。中国电影在由无声转向有声的初期，也产生过乱用声音的毛病，使声音泛滥成灾。从 30 年代初至 1936 年真正实现默片全面向有声片过渡的 5 年探索中，《渔光曲》无疑是最成功的一部了。它成功的主要标志，则是歌曲被录入影片声带，使歌曲有机地融入故事画面中，成为表现主题、刻划人物的一个电影元

素，产生出撼人心魄的震动力。有声片初期，中国电影就开始运用歌曲和主题歌，但很不理想，声画不对位，歌曲或独立于画面内容之外，或淹没了画面形象，不是融合，而是杂凑。《渔光曲》则是个例外。影片主题歌，在影片中多次出现，贯穿全剧。在影片序幕部分，“渔光曲”渲染了环境气氛、点出了主题；随着剧情的发展，“渔光曲”多次出现，或推动剧情发展，如小猫为了借子英的课本学习，答应子英的条件而唱歌；又如小猫与小猴随舅舅在街头卖艺唱歌，引来从国外回来的何子英等等，歌曲起到了串联情节、推动剧情发展的作用。它与那些“无病呻吟”的歌曲是不能等同相视的。尤其是剧情结尾，小猴受伤病危，小猫为满足哥哥的心愿唱起“渔光曲”，充分调动了歌曲的作用，表达了小猫复杂的内心世界，有力地控诉了旧社会对他们的残酷迫害，震撼了观众的心灵。“渔光曲”主题歌运用的成功，不仅为 30 年代的电影歌曲创作开创了一代新风,而且为中国电影歌曲的发展奠定了坚实的基础。90 年来，中国电影歌曲创作，经历 30 年代、40 年代、50 年代至今，电影歌曲一直成为中国电影创作中至关重要的审美构成因素之一，也是许多优秀影片成功的有机元素之一。

中国观众的欣赏习惯，长期受戏曲影响，喜欢传统的情节结构。《渔光曲》则是按这一模式编导的。有人说这种模式的电影，陈旧、过时、毫无新意。我不完全同意这种看法。电影应该创新，陈旧、模式化的语言的确没有生命力。但电影又是大众化的艺术，创新脱离了还有几亿文盲的中国电影观众也是难以生存下去的。更何况 30 年代，中国电影还处在初创阶段，从当时的观众出发，以传统情节结构电影，仍是大众化的需要。《渔光曲》表现渔民和渔霸的矛盾斗争，以渔民徐福的一对双胞胎儿女（小猫和小猴）20 年间的命运为主线，写他们的悲苦不幸，写他们的酸甜苦辣，写他们的生离死别，这很适合广大观众的欣赏情趣，能够引起他们的共鸣。蔡楚生师承中国电影的开拓者郑正秋，而郑正秋善长的就是编情节剧。《渔光曲》青出于蓝胜于蓝，它既吸收了郑正秋情节剧的优点，又超越了郑正秋，把人物命运与社会命运结合起来，展示出一种更广阔的时空背景，充分显示了情节剧的艺术魅力。《渔光曲》之所以连映 3 个月，长映不衰，其原因正在这里。

《渔光曲》的不足之处，以今日审慎的眼光来看，主要是思想深度挖掘不够，特别是批判改良主义不彻底。这也是时代所局限了的，不能对编导求全责备。其艺术上的不足，则是不能谅解的，表现在片中有些人物脸谱化、简单化，削弱了影片的感染力；有些情节依靠巧合、偶然性结构、推进，给人以虚假的感觉。虽然是半个多世纪前的影片，但作为一个大导演，应该说可以避免。

（江安）

桃李劫

1934 年　摄制：电通影片公司
编剧：袁牧之
导演：应云卫
摄影：吴蔚云
主演：袁牧之（饰陶建平）陈波儿（饰黎丽琳）周伯勋（饰经理）唐槐秋（饰老校长）

【故事梗概】

30 年代初，上海建业工艺学校的刘校长已年逾花甲。一天，他在办公室翻阅当天报纸时，一条新闻令他惊愕不已：“ 建业工艺学校毕业生陶建平，行窃拒捕案判决今日执行枪决，有志青年结果如此？ ” 刘校长立即择出一本×届毕业生登记册，他的目光停留在一张眉清目秀的青年学生照片上。他又拨通监狱电话，要求临刑前与陶建平见一面，获得允许。他撕下那张照片装进衣兜，起身前往监狱。法警陪刘校长进了牢房，站在刘校长面前的是一个额头有伤痕，满腮胡子的犯人，这就是他的学生陶建平。刘校长掏出照片，犯人扑到校长怀里痛哭起来，并向校长述说了毕业后走上社会的遭遇：当年建业工艺学校礼堂在举行毕业典礼，陶建平与他的女友黎丽琳满怀激情地和同学们唱着《毕业歌》：“ 同学们，大家起来，担负起天下的兴亡！ ” 唱完歌，刘校长讲话，鼓励大家 “ 为社会谋幸福，为母校争光荣！ ” 陶建平作为毕业班的代表讲话，感谢母校的培养，表示一定按照刘校长的教导走向社会。陶建平与黎丽琳结婚后，进到鸿记轮船公司上班。一天，建平已将一艘轮船的装运量安排满额后，经理却要往船上超载 700 吨的货物，建平为了乘客的安全及维护人道，坚决不同意再装，经理却一定要装，陶建平为此愤然辞职而失业。很久找不到工作，他们的生活越来越艰难，黎丽琳也出去求职，竟在一家贸易公司找到一份秘书工作，陶建平也进了同学黄志宏的营造厂设计室工作。建平一如既往，对工作非常认真负责。一天他发现一张要施工的配料单水泥成份有问题，会影响建筑质量，不同意发此配料单，但他的同学黄经理只顾赚钱不顾住户生命安全，坚持要发这张偷工减料的配料单，于是两人发生冲突，建平为了维护正义与良心而又一次失业了。妻子丽琳安慰丈夫，因自己有工作，生活不成问题。没想到丽琳的老板马经理对丽琳不怀好心，一天晚上谎称要签一个合同而把丽琳骗到了泰山饭店。丽琳发现经理别有用心，便设法脱了身，可天已很晚了，引起了丈夫建平的怀疑，于是夫妻间产生了不快，丽琳只得辞了职。失业的折磨，使建平完全颓唐悲观了，原来那种报效社会的理想破灭了，丽琳要生孩子了，建平只得到一家简陋的铁工厂去干重体力活。在妻子分娩时，建平也请不下假，丽琳只得挣扎下床干活，当提一桶水上楼时因体力不支而滚下了楼梯晕死过去了，邻居帮忙把丽琳抬上了楼。丽琳不省人事，急需请医生。建平便在铁工厂要求预支工钱，工头断然拒绝。建平急得走投无路，当他看到工头离开办公桌后，便偷了抽屉里的一包银元，立即请医生为妻子诊病，但已晚了……丽琳去世后，建平只得将孩子送进了育婴堂，他回到家里时，工头与便衣警察已等在家里，建平夺门而出企图逃跑，一个警察举枪向他射击，建平一跃，把枪推到一边，子弹便射到另一警察身上，使其致命。经过搏斗，警察用枪托击晕了陶建平……

就这样，陶建平被判“ 偷盗公款，枪杀公务人员，死刑。 ”

时间已到，陶建平脚手带着镣铐被押赴刑场，刘校长目送着自己的学生远去……突然，枪声连响数下，刘校长一惊，陶建平的照片从校长颤抖的手里落到了地上 !刘校长茫然地走着，他的耳边又回响起当年学生们高唱的《毕业歌》……

【评析与欣赏】

《桃李劫》是袁牧之编剧兼主演的一部赢得 30 年代极高评价的优秀影片；也是我国最早以有声电影手法技巧创作的影片，音响第一次成为我国电影的一种艺术元素。

影片通过陶建平、黎丽琳这一对富有正直性格和服务社会抱负的知识青年的命运悲剧，深刻尖锐地揭露了社会的黑暗和腐朽。这部现实主义之作的问世，在当时引起强烈的社会反响。其主题歌：“ 同学们，大家起来，担负起天下的兴亡！…… ”成为我国青年喜爱的歌曲而广泛流行。

影片的艺术成就最突出的是极其成功地塑造了陶建平这个生动的人物形象。陶建平是一位富于正义感的青年，他抱着服务社会的理想走向社会，在工作岗位上坚持正直的作风，与丑恶的行为作斗争，宁肯失业，也不做伤天害理之事，因此处于被黑暗社会所不容的境遇，以致理想破灭，最后落得家破人亡的悲剧。影片通过这个人物的痛苦、反抗、挣扎到毁灭的结局，对黑暗社会表达出深沉的控诉。

围绕陶建平的遭遇，影片还广泛地再现了当时资产阶级唯利是图及广大下层人民遭受残酷剥削与压迫的社会真实图景。这反映了艺术家处在那样的社会下，却保持着清醒的头脑，故此，才能以深刻的批判态度来揭示生活，使影片具有很高的社会价值和艺术价值。

袁牧之饰演的主人公陶建平，对其典型形象的个性品质体现得十分准确有力。陈波儿塑造的黎丽琳这个形象也很成功，她将人物谦和柔美，富于中国知识妇女的传统美德的个性体现得真实自然。

《桃李劫》还相当成功地运用了有声电影的技巧，使音响成为艺术的有机元素。如陶建平在铁工厂做工时的机器喧闹声、汽笛声、狂风暴雨声及婴儿啼哭声，都不单纯是自然的音响效果，而是紧密地与人物的特定境遇和心情相联系，使这些音响具有感人的艺术力量。特别是老校长探望学生时的监狱铁门声，陶建平赴刑时的镣铐声及枪声，一连串音响与画面结合起来，造成一种强烈的艺术环境氛围，撼动着每个观众的心灵。这之前，我国的有声电影都是机械地运用音响图解式地配合画面。而在这部影片中，音响真正成了电影有机的艺术元素。这对以后我国电影在音响艺术上的发展，做出了重大贡献。

（少舟）

女 儿 经

1934 年　摄制：明星影业公司
编剧：夏衍 郑正秋 洪深 阿英 郑伯奇 沈西苓等
导演：张石川 程步高 沈西苓 姚苏凤 郑正秋 徐欣夫 李萍倩
摄影：董克毅 王七珍 严秉衡 周诗穆 陈晨
主演：胡蝶（饰胡瑛） 高台非（饰高国杰） 宣景琳（饰宣淑） 王献斋（饰丈夫） 高倩苹（饰高华） 徐莘园 严工上（饰先生） 赵丹（饰夏云丈夫）

【故事梗概】

双十节的夜晚，高公馆的客厅宽敞明亮，摆着各色鲜花。年轻的女主人胡瑛和丈夫高国杰正等待着客人——胡瑛中学时代的同学。她们分别已经 10 年了，想趁着节日聚一聚。客人陆续来了，有被称为大姐的宣淑，被叫作小妹的朱雯，还有严素、夏云和老校长……久别重逢，彼此的变化都很大，不免有光阴似箭，人世沧桑之感。于是有人提议：每个人都讲讲自己的经历，得意的或失意的，有幸的或不幸的。经过一番谦让，还是大姐宣淑开了头——

宣淑在青春年少的时代，追求她的人很多，而最会献殷勤的是衣着华丽，有些轻浮的王惠涛，宣淑就嫁给了他。开始两个人还挺和睦，等到宣淑生过两个孩子，进入中年，王惠涛便开始嫌弃她，经常在外鬼混，不回家；借故跟她吵架，甚至让她离开这个家自谋生路。她去求婆母帮助，婆母反责怪她惯坏了丈夫。在一个大雨的夜晚，她回到娘家，不幸小产了，反受到嫂子们的责难……

宣淑讲完了她的故事，表示今后“要想法子独立”。严素却很不以为然，便讲述了自己的“治家”之道——

严素长得并不漂亮，但很会打扮，很会保持自己的姿色容颜。一天，她打扮好了，请丈夫达利去跳舞，达利却说晚上要开董事会。严素笑了笑，没说什么。当晚在某舞厅，达利正和一个交际花打情骂俏，侍者走来说：“那边一位太太请您付帐。”他回头一看，原来是自己的夫人和内弟坐在那里。夜里，在卧室，达利以为妻子睡着了，把赚的钱东藏西藏，不料第二天起来一找，都不翼而飞跑到了夫人手里。达利为交结佳人，在外边散布说他和夫人关系不好，要离婚了。严素却把他要结交的情人都请到家里，作为上宾招待，同时又做出和达利亲密的样子，当面辟谣。总之，严素费尽心机，使尽手段，牢牢控制着丈夫的钱财和交际，丈夫无奈，只好老老实实地听命于夫人了。

严素讲完了，颇为得意地说：“男人非得用手段去对付他不可！”。仍然有人赞成，也有人不赞成。这时，有着妇女建业同志会常务委员、妇女参政协进会执行委员、妇女日报名誉编辑等种种头衔的女社会活动家高华来了。她穿着朴素，布衣布鞋，也不戴任何首饰，只是夹着个大皮包。她一付匆忙的样子，同大家边打招呼边说：“对不起，我实在是忙得不得了，这儿开会，那儿演讲，弄得我一点闲功夫都没有。”在人们的劝阻下，她勉强坐了一会，从皮包里拿出一张蜡片，说：“我要说的话，都在这上面，你们可以放出来听。”就匆匆告辞了。她究竟是什么样的人呢？老校长介绍说——

高华在外边到处演讲，高唱“妇女的彻底解放”，在家里却是个十足的贵夫人。她的丈夫原是北洋军阀的一个政客，已经 40 多岁，高华嫁给他就因为他有钱。她在家里打扮得珠光宝器，一味取媚于她的丈夫，对佣人，甚至对她母亲都很粗暴、凶狠。而她丈夫为了满足她的虚荣心，既把她当玩物，又把她当傀儡，为她准备了各式各样的讲稿，让她到外边出头露面，照本宣科。所以好多正常的妇女组织都排斥她……

校长讲完，大家觉得高华的两重生活很无趣，就请真正的职业妇女朱雯讲讲。朱雯说“职业妇女”里头也有许多说不出的苦处呢——

朱雯在一家百货店作营业员，经理让她当班时穿得漂亮些。可她家里穷，做不起新衣服，就从朋友那里借了一件，却又遭到同事们的猜忌。有一天商店董事的儿子调戏她，她稍做反抗，就被歇业了……

这时交际花徐莉来了。同时仆人又送来了一封信，是徐玲已经去世的消息。大家都很感伤，老校长叹了口气说：她死得很无理啊——

徐玲的生活本来很富裕，但她百无聊赖以赌为乐，越陷越深，把现钱输光了，就瞒着丈夫当家里的东西，值钱的衣物都送到了当铺里。有一次，丈夫要穿狐皮袍子，她怎么也拿不出。他丈夫很生气，就自己动手找。连着打开几个箱子，都是空的。徐玲觉得无地自容，就自杀了。

接着，郁郁寡言的夏云讲了自己的经历——

夏云在一家播音台做播音员，丈夫患肺病，还有一个 3 岁的女儿，生活重担全落在她的肩上。一天，夏云正在播音室唱歌，邻居胖老汉匆匆找来，说她丈夫受了伤，生命垂危。夏云赶到丈夫身边，丈夫只说了一句“照顾咱们的娟娟吧”，就去世了。夏云回到家里，女儿又失踪了。夏云悲伤过度，神经错乱了……

夏云讲完，交际花徐莉再也坐不住了，就告辞走了。有人说：她在，也不会讲自己的事的。胡瑛说：是啊，她有很多男朋友，同时周旋于几个男人之间，使得他们互相争风吃醋甚至刀枪相见……

最后，女主人胡瑛讲了自己的一段经历——

胡瑛的丈夫原在军阀的手下做厅长，上司命他抓革命党人，但他同情革命党人，反而把抓到的一个人放走了。军阀叫人追捕这个人，这个人逃到胡瑛家的花园里，在胡瑛的帮助下脱险了。胡瑛的丈夫知道事情的经过后，感叹地说：“‘妇道人家懂什么’，这句话是大错特错了。”从此两个人的感情更融洽了……

在座的每个人都讲了自己的经历，人们发着不同的感叹，向餐厅走……

【评析与欣赏】

《女儿经》是一部“集锦片”。所谓“集锦片”就是围绕着一个主题或中心而由若干个小故事或生活片断构成的一部影片。这种形式可能首创于美国。据说这部影片在形成时就是受到美国派拉蒙公司出品的《活财神》的启发而创作的。这类影片往往由多位著名编剧、导演集体创作，由多位明星参加演出，以作商业上的号召。本片也是如此，明星影片公司的几乎全部编剧、导演和主要演员都参加了这部影片的创作。

这部影片借同学聚会之机，分别叙述各自的经历，描述了八个故事。表面看来，这八个故事或生活片断似乎没有多少联系，实际上却是围绕着妇女的社会地位、妇女的出路这个主题而展开的。从编剧来看，构思比较自然巧

妙，抓取的题材很有现实意义。这八个彼此不同却又有着内在联系的故事，真实地反映了当时社会中妇女们各式各样的有代表性的生活状态。有的令我们同情，如年老色衰遭到丈夫遗弃的宣淑，身负家庭生活重担却又受到雇主欺凌的职业妇女朱雯，为生活重担和天灾人祸逼入困境的夏云，在当时的社会里都是很典型的；有的令我们反感，如富于心机，能够控制丈夫而自鸣得意的严素，优游于男性之间，以吸引男性为乐而又靠男性的金钱生活的交际花徐莉，没有追求，堕落而不能自拔的徐玲，也有很大的代表性。而说一套做一套，过着两重人格两重生活的高华，虽然在生活中比较少见，却是当时某些虚伪的资产阶级妇女社会活动家的真实写照。只有胡瑛的故事由于编织得过于奇巧——胡瑛作为军阀时代的厅长夫人，在不明了自己丈夫政治态度的情况下，居然把逃跑的革命党人罪犯领到自己的卧室里藏起来，而且后来不仅得到丈夫的理解和称赞，她的妹妹还嫁给了这个革命党人，总让人觉得过于奇巧，因而也就对胡瑛这个人物的真实性产生了怀疑。不过，就前面的七个故事而言，还是相当真实的。它使我们看到，在当时的社会中虽然妇女们的遭遇不同，她们对自己生活的评价也不同，但却面临同样的问题，即受制于男性，处在夫权的支配之下。宣淑、朱雯是如此，严素、徐莉同样是如此，拿严素来说吧，她虽然靠着心机和手段控制了丈夫，维持了太太的地位，过着物质优裕的生活，但她之所以处心积虑、费尽心机，归根结底还是因为她在经济上依赖丈夫，是靠丈夫生存的。表面看她是胜利者，在家庭中占有一定的优势，实际上仍然是丈夫附属物。何况靠着心机和手段，可以控制丈夫，可以维持太太的地位，却怎能得到真正爱情的幸福呢？这就不能不让人考虑：妇女的真正出路何在？她们如何才能获得自己的独立地位和幸福生活？对此，影片虽然没有给我们什么答案，但能引起人们思考，在当时就是很有积极意义的。

此外，这八个故事不仅内容不同，风格也不一样：宣淑和朱雯的故事是正剧，夏云的故事倾向于悲剧，而高华的故事是夸张的讽刺剧，徐莉的故事则带有闹剧的性质……而且分别由不同的导演编导，但逗拢在一起尚比较和谐，能够形成一个整体，这是不容易的。只是在每个故事叙述完之后，都要回到客厅发表一些议论，而议论的语言往往又比较一般，显得不够精炼、紧凑。就编导手法和表演来看，沈西苓导演、夏佩珍、赵丹主演的夏云的故事和姚苏凤导演、高倩苹主演的高华的故事比较好，前者悲剧气氛渲染得比较成功，后者通过镜头的对比和夸张颇能尽嬉笑怒骂之能事。比较差的是郑正秋导演、胡蝶、高占非和郑小秋主演的胡瑛的故事，在导演上都留有文明戏的痕迹。其它各段则尚能差强人意。

尝试用“集锦”的方式进行创作，《女儿经》是第一部，有些不足之处是难免的。后来联华公司摄制的《联华交响曲》和《艺海风光》，也可以说是集锦片，在整体水平上则较《女儿经》有了很大进步。

（晋生）

中国海的怒潮

1934 年　黑白故事片　摄制：艺华影业公司
编剧：阳翰笙
导演：岳枫
摄影：沈勇石
主要演员：袁美云（饰阿菊）查瑞龙（饰阿福）王引（饰阿德）秦桐（饰焦大）李君磐（饰张荣泰）

【故事梗概】

民国 13 年秋，又一个渔汛季节来到了。江浙沿海的一个渔村里，穷苦的渔民们却只能眼睁睁地望着在阳光普照的海面上跳跃着的鱼群而叹息。他们实在太穷了，连饭都吃不饱，更不用说花钱去购置新的鱼网和修补破旧的渔船。与此同时，日本的渔轮在武力的保护下，经常侵入我国领海强行捕鱼。渔民们为了生存，除了虔诚地祈祷上苍的保佑庇护，只能一次次向村里的豪绅借取高利贷。

渔民焦大和阿福、阿德两兄弟也和其他渔民一样，皆负了沉重的债务。在高利贷的重压下，焦大只得将自己心爱的女儿阿菊抵押到张荣泰家做婢女。年复一年，焦大不仅未能还清欠款，反而又不断地背上更高利息的新债。阿德深深地爱着阿菊，为了尽快赎回自己的心上人，阿德、阿福兄弟俩和焦大一起，迎着初升的朝阳满怀希望地出海了。

可怜的阿菊在张荣泰的家中痛苦地煎熬着，不分昼夜地操劳，服侍着张荣泰全家。张荣泰的儿子小荣是个游手好闲的二流子，经常无耻地纠缠阿菊，张小荣的老婆稍不舒心也拿阿菊出气，阿菊终于承受不住这层层的压榨与欺辱，悲愤地投海自尽。

阿菊被阿福救起来后，偷偷地躲在阿福的家里，不料被张荣泰发现，阿菊重落虎口。

张荣泰一直对具有反抗精神的阿福、阿德耿耿于怀，便暗地里勾结外国势力，企图加害两兄弟。阿菊获悉张荣泰这一阴谋，急忙逃出张家给两兄弟报信。阿福、阿德带着阿菊连夜逃出了渔村，乘渔船在大海上漂泊。一天，阿菊偷偷回到渔村，又被张荣泰的狗腿子发现，三个年轻人又被逼回了波涛汹涌的大海。海风骤起，破旧的小船终于不敌风浪，阿德、阿菊死里逃生，而阿福却被无情的大海吞没了。

渔汛期马上就要过去了，渔民们为了生计在做着最后的拼搏，日本渔轮也加紧了掠夺的步伐。穷苦的渔民们被逼上了内忧外患的绝境。为了维护全村人们的生存，焦大和阿德将村民们组织起来，决心与入侵者决一死战。

天将破晓，晨雾迷蒙的海面上，一条条破旧的渔船已排好阵势，做好了决战的准备。

敌人的兵舰出现了，焦大和阿德率领着渔民们划着小船勇敢地冲了上去，用他们手中仅有的几只土枪与装备精良的侵略者展开了殊死的搏斗。

浓重的硝烟渐渐散去，四周一片寂静。焦大的小船载着英勇牺牲的阿德缓缓地驶向海岸。

【评析与欣赏】

《中国海的怒潮》是阳翰笙与田汉一起主持艺华影业公司编剧委员会以后，为艺华公司创作的第一个电影剧本。这部早期的左翼影片虽然遭到国民党电影检查机构的无理删剪，但影片所具有的鲜明的反帝反封建的思想，着力塑造的人物形象，在观众中产生了极大的震荡力。

一、鲜明的主题，强烈的战斗性

同当时的众多左翼电影一样，《中国海的怒潮》直面日本帝国主义入侵和渔村中劣绅渔霸对渔民残酷压迫的民族斗争和阶级斗争的严酷现实，表明了鲜明的反帝、反封建思想和强烈的战斗性。

影片首先把矛头指向张荣泰，他对穷苦渔民放高利贷，并以渔民的女儿作奴婢来抵押。当日本资本侵略到中国的时候，他又充当汉奸的角色。他是封建势力和帝国主义买办势力的双重代表，是那一时代的特殊产物，影片把矛头直指向他，具有了鲜明的反帝反封建思想。同时，影片以独到的目光，揭露了日本帝国主义以军事侵略开始的经济侵略，并表现了渔民们对他们的反抗及其所掀起的怒潮，这也是这部影片在思想性上高出其它许多影片之处。

二、在矛盾冲突中塑造人物

《中国海的怒潮》是岳枫的第一部导演作品，在剧作所提供的较好的基础上，他在表现民族矛盾和阶级矛盾的激烈冲突中塑造了各种类型的人物：阿福、阿德兄弟为了活下去，敢于同渔霸斗争，也敢于去过海上飘泊的艰辛生活。阿菊虽不幸卖身为奴，但她敢于逃出张家去见自己的心上人，更敢于把听到的敌人的密谋告诉阿福和阿德，使这些渔家儿女以崭新的面貌出现在银幕上。

影片还运用隐喻的手法来传达思想，如开头处用鱼肉来隐喻渔民所处的悲惨境地，还有用阿福、阿德兄弟击死偷米的老鼠表现他们对压迫者的愤恨，影片还用不同的景别和镜头来表现人物的感情，都给观众留下很深印象。

三、惨遭剪删，面目全非

《中国海的怒潮》同那一时期的许多左翼影片一样，因其鲜明的主题和强烈的战斗性而引起反动派的残酷迫害，惨遭剪祸以至面目全非。据看过送审前的试映片和送审后经过删剪的影片的石凌鹤当时发表的《评〈中国海的怒潮〉》一文中统计，该片有关主要情节的部分被删剪有 8 处之多，包括：“ 1.焦大因知女儿被迫自杀而与张荣泰拼命；2.渔民们卖鱼给张荣泰；3.撞翻阿福之船的兵舰；4.水巡警追赶阿菊；5.张荣泰在路上走的臭架子；6.张荣泰至阿福家押回阿菊时眼睛的特写；7.阿菊的哥哥被打；8.张荣泰的帐房至焦大家收帐、避雨、焦大借伞给他，等等。 ” 从这 8 条看，全部是关于民族矛盾和阶级矛盾的内容。特别是关于张荣泰的字幕被强令改为“ 慈善家 ”，令他成为不伦不类的人物。被删改后的影片面目全非，前后不相连贯，石凌鹤气愤地说：“ 这《中国海的怒潮》应易名为《中国海平静无事》。 ” 由此可以看到中国左翼电影是经历了多么残酷的环境和多么激烈的斗争，又遭到敌人多么残酷的迫害！

《中国海的怒潮》以其鲜明的主题和强烈的战斗性，成为一部优秀的左翼电影之作。

（王珍珍、朱天纬）

大　路

1934 年　摄制：联华影业公司

编导：孙瑜

主要演员：金焰（饰金哥）张翼（饰老张）黎莉莉（饰茉莉）陈燕燕（饰丁香）郑君里（饰郑君）罗朋（饰小罗）章志直（饰章大）韩兰根（饰小六子）

【故事梗概】

“轰！轰！轰！

哈哈哈哈……轰！

我们是开路的先锋！”

影片在筑路工人的劳动和昂奋的歌声中拉开了序幕。

荒漠上，金哥的母亲饿死在逃荒的路边。金哥的父亲抱着他在城市里当了筑路工人。10 年后，金哥同父亲肩并肩地拉起大铁磙筑路。父亲又病逝在铺满碎石的筑路工地上。20 年后，金哥在筑路的艰苦岁月中长大成人。他坚强乐观，藐视任何困难，以自己的智慧和勇敢成为工人中的领袖人物。在他周围的工人有农民出身，沉默刚毅的老张，东北流亡大学生郑君，幻想驾驶压路机车的小罗，鲁莽的章大，机灵活泼的韩小六子。他们原在城市的租界里筑路，因金哥劝阻章大调戏妇女，互打起来，6 人均被工头开除而失业。

金哥号召大家去农村修筑公路，众人热烈响应。金哥率领五六十个筑路工人参加到筑造环湖公路的筑路大军里去。他们拉着沉重的大铁磙，高唱《大路歌》：“压平路上的崎岖！辗碎前面的艰难！我们好比上火线！没有退后只向前！”

金哥和他的伙伴们帮助被监工欺压的工人解除困境，被恶霸胡处长发现金哥是工人们的领头人。下工后，金哥等十几个路工到丁福记饭铺。丁老板和他的女儿丁香，以及被老板收留的卖艺女茉莉忙着准备饭菜，人们互相嬉笑，忘却了一天的疲劳。洪管家和监工进来说，要带茉莉和丁香去胡处长家。金哥顺手把洪管家的手臂一拉，举上肩头旋转起来，后又传给老张和章大再旋转。洪吓得哇哇大叫，众人狂笑助威。

丁香与小罗相爱，夏夜在竹林小坡井边幽会。突然间，山坡下响起怒马的奔驰声，一名官员问去县里的路，说：“敌国（日本）的兵已经在福港上岸，向我们进攻了！”刘长跑来说：“虎岭那边已经听见大炮响啦！”金哥对众路工说：“我们是筑路工人，也就是打仗的兵！”从此，他们日夜奋战在这条连接虎岭关的军事运输线上，要在三个星期内让运兵车通往虎岭关。

敌国（日本）密使给恶霸胡处长一张支票，让他阻止公路筑成。胡在家设宴请金哥等 6 人，用金钱威胁利诱他们，以阻挠修路。金哥等不从，即被关入地牢严刑拷打，6 条硬汉屹立不动，互相鼓励着。

茉莉和丁香设计进入胡家，巧入地牢为金哥送去剪刀。金哥等得救，在与地牢看守搏斗中，老张受伤。丁香离开胡家，速去向路工报讯，激起了公愤。路工们拿着火把和铁器向胡家疾冲而来，撞开大门。金哥等 5 人扶着鲜血淋淋的老张走出地牢。茉莉从胡处长卧室出来，拿着一张支票说：“这是胡处长卖国的证据！”在众人唾骂中，士兵押胡出去。老张在与汉奸恶霸的斗争中，付出了年轻的生命。

筑路工人和士兵在晨曦中拉着大铁磙前进，小罗驾驶着压路机，梦想实现了。经过 4 天 4 夜的苦战，连接虎岭关的军事运输公路完成了！

突然，敌机来了，向路工密集的地方俯冲扫射。金哥等人壮烈牺牲。

运输军车一一飞驰而过。

侥幸未死的丁香幻见金哥、小罗、郑君、章大、小六子和茉莉一个接一个地从遗体上站了起来，肩并肩，拉着铁磙，高唱《大路歌》前进。

【评析与欣赏】

九 · 一八和一 · 二八事变，促进了中国人民民族意识的觉醒和对日本帝国主义侵略的义愤，一些反映抗日斗争和社会现实的影片出现。1934 年，孙瑜编导了这部抗日反帝主题非常鲜明的影片《大路》。

孙瑜觉悟到，在国家危亡的时刻，救国不能依靠统治者。他在《〈大路〉导演者言》中写道：“ 凡是生物，都有求生存的企图和权利，当飞机和大炮不断地向我们进攻时，我们只有拿集团的力量去应付它。……我们要起来自救。 ” 因此，他满怀激情地讴歌筑路工人在反对日本帝国主义的斗争中，团结一致，不畏艰难困苦，顽强战斗的伟大的民族精神。

在序幕中，编导者即以磅礴的气势，绚丽的造型和象征性的电影画面，伴随着雄伟豪迈的《开路先锋》歌，展现了中国工人阶级所代表的不屈和民族精神。

一群筑路工人手拿铁锤、钢钎开山劈石，高唱着：“ 几千年的化石，积成了地面的山峰。 ”

歌词叠印崇山峻岭，绝壁危崖，象征着几千年来沉重地压在人民头上的大山。

“ 是谁障碍了我们的进路，障碍重重？ ”

筑路工人们淌着热汗，挥动着粗壮的臂膀猛烈地捶打崖石。他们威武愤怒的声音是向一切压迫者提出的英勇挑战。

“ 我们要引发地下埋藏的炸药，对准了它轰！ ”

“ 看岭塌山崩！天翻地动！炸倒了山峰，大路好开工。挺起了心胸，团结不要松！ ”

歌词叠印炸药在山间爆炸的壮丽画面。筑路工人欢呼胜利。

这是一幕多么壮观的工人阶级英雄主义的颂歌！

在整部影片中，反复出现筑路工人的是部向前滚动的大铁磙。金哥带头和伙伴们拉着大铁磙高唱着《大路歌》。歌词叠印着大铁磙在崎岖不平的人生道路上压过。泥沙、碎石、高山、大河和一切阻挡大铁磙前进的障碍，在沉重的、坚实的历史巨轮前一一被压碎辗平，而时代的巨轮是永远指向前方的。

这歌和画面，充溢着编导者绵绵不尽的理想和对美的、力的、光明的追求，是对中国人民的坚强不屈的民族性格谱写的赞美诗。这诗情融化在整部影片中。

而诗情的最后一笔，表现金哥等人的英魂不死，从血泊中站起来，拉着铁磙，高唱《大路歌》继续前进，是影片抗日爱国主义主题的进一步升华，闪耀着 “ 诗人孙瑜 ” 绚丽之极的浪漫主义光彩。

影片成功地塑造了人各有貌的青年筑路工人的群像。金哥是筑路工人的后代，在苦难中磨练出一身钢筋铁骨和坚强乐观的性格。他以自己的正直、

智慧和勇敢，鼓励着周围的筑路工人，获得他们的尊敬和爱戴。金焰饰演金哥，他那豁达的气度，爽朗豪迈的阳刚色彩，将乐天、英伟的金哥演得栩栩如生。张翼饰演被地主逼得家破人亡、背井离乡的农民老张。他那一双忧郁、深埋仇恨的双眼，像被锁链捆紧了的雄狮大汉。他沉默寡言，很少笑，但在与敌人搏斗后，鲜血流尽时，却笑迎胜利。郑君里饰演东北流亡大学生郑君，他稍带书卷气，教路工识字，编写《大路歌》，爱吹口琴，以自己的聪明和对事物的独特理解，赢得同伴的喜爱。韩兰根饰演孤儿小六子，从流浪街头偷东西到成长为一个筑路工人，演得脉胳清晰。他千灵百怪，常惹人笑，但并不庸俗。罗朋饰演年青热情的小罗和章志直饰演的当过码头工人，带有流氓无产者习气，但又质朴善良的章大。他们的经历不同，性格各异，却集中地反映出那个时代筑路工人的群像。

影片还成功地塑造了两位女性，丁香和茉莉。陈燕燕饰演饭铺老板的女儿丁香，16 岁，性格温柔、贤淑，对人腼腆、羞涩。陈燕燕准确地把握了人物性格，演得可爱而动人。黎莉莉饰演茉莉。她曾是走江湖打花鼓的卖艺女，被丁老板收留下来在饭铺工作。她性格开朗泼辣，见过不少世面，饱经忧患，从不向命运屈服。丁香与茉莉的性格反差极大，却是一对好友，茉莉时刻护卫着丁香。到汉奸胡处长家救金哥等 6 人，也是茉莉一手策划带丁香去的。她想方设法抛给金哥自救的剪刀，并从胡手中拿到他当汉奸的证据。黎莉莉演来潇洒自如。丁香和茉莉的人物塑造，为影片增添了光彩。

《大路》是一部雄伟，格调奔放的影片，导演运用动态的，连续移动的镜头更增添了这一气势，如在序幕中，在《开路先锋歌》声中，看见山崖边漫山遍野的筑路工人，手拿铁锤和钢钎敲打着坚硬的崖石，叠印着高山峻岭、悬崖绝壁，炸药在山间爆炸，山崖崩裂，巨石横飞……那一幅幅壮丽的造型画面与工人的劳动相呼应，变化流畅而和谐，气势昂扬。又运用景深镜头和移动镜头，跟随金哥和老张在工人住宅区漫步，展现街旁的说书屋、铁匠铺、茅屋的窗灯；街上的摊贩、儿童的嬉戏，给人以狭窄小街的纵深感，墨酣情切地描绘出一幅月夜小景，诗情跃入银幕。而金哥等路工到饭铺一场戏，从丁香和茉莉给每人抛掷热毛巾、沏茶、嬉笑、取闹到端饭菜在桌上摆放，则运用固定摄影与移动摄影的镜头相组接，将环境、人物之间的关系，富有层次而灵活地呈现出来，生活气息浓郁、勃勃有生机。这种动态的镜头布局在《大路》一片中俯拾皆是。应该说，导演孙瑜是中国电影语言发展史上最早使用这种镜头布局法的先行者之一。

导演还十分重视细节的刻划，并富有情趣。影片开始，金哥等人失业，有人为找不到工作而垂头丧气。金哥笑劝众人不要灰心，并顽皮地在老张头上一打，脸上一抹，下巴一拳，配上诙谐而幽默的音响效果，众露笑颜，效法之。影片最后，老张在与汉奸恶霸的斗争中，流尽鲜血，见众人悲痛，亦微笑地在金哥头上重复使用这一细节，要人们抹掉愁容，勇敢地抬头向上！这不仅增添了影片的情趣，而且生动地刻划了人物性格。又如，在饭铺金哥等人与小罗喝茶；金哥、老张、章大抓起洪管家旋转“坐飞机”；金哥等 6 人在河里裸游，耍笑小六子，听见茉莉的叫声，像一群受惊的鸭子急跳入水中，等等富有情趣的细节，使影片活泼、明朗，生气蓬勃，让观众在欢笑声中接受爱国主义的教育。

《大路》是联华影业公司最早的配音片之一。影片以默片为基础，配上歌曲、婴儿啼哭、群众吼声、马蹄声，以及幽默滑稽的音响效果，较好地在

声音与画面结合方面进行着尝试，成功地烘托了影片的气势。

孙瑜在 30 年代被称为“ 诗人导演 ”。《大路》是他早年的杰作，是一部歌颂工人阶级的爱国主义诗篇。

（陈野）

劫后桃花

1935 年　摄制：明星影业公司
编剧：洪深
导演：张石川
摄影：董克毅
主演：胡蝶（饰瑞芬）高占非（饰刘花匠）舒绣文（饰祝太太）龚嫁农（饰李先生）

【故事梗概】

青岛，这座秀丽的海滨城市，早在 1897 年被德帝国强占，德国三色旗在总督衙署屋顶飘扬。城内绿树丛中到处设置了炮台，成为中国人涉足的禁区，周围划限范围内的住户都被强行迁走。辛亥革命后，一些清朝遗老从北京迁居此地求得外国荫护，那所“ 六合祝公馆 ” 就是新置的宅子。祝有为 70 多岁，祝太太 50 多岁。老夫妻有一对儿女：女儿祝瑞芬 16 岁，正在上中学；儿子祝世杰 14 岁，由家庭教师李先生教书授业；祝有为为了有个靠山，便通过汪翻译官把德国总督请到府上盛宴招待之。由此汪翻译官成了祝家的常客，并对祝家小姐垂涎三尺，多次邀请祝瑞芬外出旅游，均遭谢绝。祝小姐对修整花木的刘花匠却有好感，常常在一起聊天，祝小姐让刘花匠教她修剪花木技术。这引起汪翻译官的忌妒，他不仅让祝有为辞退了这个花匠，而且藉口刘花匠家的花圃地在炮台禁区以内为由，将刘花匠家强行赶走。这使祝瑞芬格外仇恨帮外国人为非作歹的汪翻译官这种走狗。

1914 年秋，欧战爆发，占领青岛的德国人很紧张，惧怕日本进攻青岛，便强逼中国劳工修筑海防阵地。汪翻译官成为华工大队长，并住进了祝公馆。日德在青岛开战的形势日趋严重，祝有为让太太与女儿到天津亲戚家去避战乱，他自己与家庭教师李先生留下照顾正在住院治病的儿子。这年冬天，青岛总督衙署屋顶上换上了日本太阳旗。李先生陪着祝有为缩在寓所里不敢外出。一天，十几个身着日本警服及便服的人来到祝公馆搜查，发现了汪翻译住室有德式军衣及皮带、手枪、德文文件等物，警察队长便断定这是德军的一个高级秘密据点，并以德国奸细嫌疑带走了祝有为。其实这是祝有为妻子娘家侄子余家骧告的黑状。余家骧其人吃喝嫖赌，常向祝有为夫妇借钱，祝有为极为反感。这样得罪了余家骧，便在变乱之际，余乘机混进了日本警察便衣队。

三个月后，祝太太与女儿瑞芬回到青岛时，自家的公馆已被查封充公，母女只得住进一家小客栈里。瑞芬四处打听父亲及弟弟的下落，后来在报纸上登了寻人启事，李先生与祝世杰看到启事即找到了客栈，母子姐弟才得以团聚，但祝有为终无下落。李先生也不得不求余家骧帮忙，而余乘人之危，提出了以瑞芬嫁他为帮忙条件。祝瑞芬为了母亲及弟弟的生计，为了把充公的房产追回来，甚至甘愿牺牲自己，答应余家骧的条件。家庭教师李先生看到这一家孤儿寡母处于绝境，他不愿祝瑞芬跳入火坑，便表明自己愿意承担这一家人的生计。这样，使余家骧的妄想未能得逞。

1922 年，青岛衙署屋顶上又降下了日本太阳旗，这次真正升起了中国自己的旗帜。青岛的主权终于回到了中国人手里，刘花匠也从东北回到了故乡。过去的炮台禁区，现在成了供人游览的公园。他去祝公馆探望祝小姐，却园

废楼空。他终于在青岛郊区李先生家里找到了祝家母女。刘花匠与李先生为祝家充公的房子归还原主事，奔波了许久，亦无结果。

【评析与欣赏】

《劫后桃花》是洪深编剧、张石川导演的一部具有鲜明反帝反汉奸意识的优秀影片，该片在日本侵略中国的年代问世，是具有现实意义的。影片通过封建官僚祝有为一家的“人事沧桑”及青岛被德、日帝国主义强占的历史变迁，从一个角度以小见大地反映了帝国主义侵略中国的历史，及其给中国人民带来的苦难，特别揭露了为侵略者效劳的汉奸的无耻嘴脸。

这部电影作品在艺术上有诸多特色：首先表现在题材新颖。中国自 1840 年鸦片战争后，沦为半封建半殖民地社会，被诸多帝国主义欺侮掠夺宰割，中国近百年的历史是一部失去民族独立的屈辱史。对于这样的社会现实，许多进步影片有过背景性的揭示，但没有正面地反映，而《劫后桃花》在电影题材上填补了这个空白。它以一个家庭、一个城市在侵略者统治下的变迁，揭示了中国半殖民地社会的历史真实。影片巧妙地通过总督衙署上空变换外国旗帜这一标志，浓缩了时间，使人感到一种历史感。同时，由于影片揭示的事件富于典型性，使人看到一个青岛的社会面貌，就会想到当时香港、上海、广州等许多被帝国主义强占的中国城市的状况，实际上影片揭示的青岛正是中国半殖民地社会的缩影。这一作品反映了艺术家深沉的民族感情及对历史高度的艺术概括力和表现力。

其次，这部电影作品的艺术特色还表现在故事情节和环境背景比较典型。作品选择了封建遗老这样一个典型家庭的变迁浮沉历史，作为该片的故事主线，是很有匠心的艺术构思。只有这样的家庭，其社会关系才能联系到汉奸及一般民众，才能揭示到比较广泛的社会生活面，从而才能反映社会真实。祝有为为了获得庇护，他就必然千方百计要与外国人拉上关系，而汉奸、翻译官即是最好的牵线人。影片又以他家修剪花木的花匠作为表现一般民众境遇的代表，也是比较自然的。通过这样一个家庭的家破人亡，可以反射出在殖民统治下广大民众的更悲惨境遇。同时，影片选择了青岛这样一个美丽的海滨城市为环境背景，也是很典型的。这样的美丽城市理应是中国人幸福生活的乐园，却被帝国主义强占，到处修炮台，成为华人不能涉足的禁区，祖辈生活在这里的木籍民众搬迁，被逼得流离失所、流落异乡，美丽的城市成了民众灾难的土地。这样，便有力地揭露了殖民者的罪恶。

这部电影的第三个艺术特色是塑造了几个性格鲜明的人物形象。对于祝有为这样一个封建遗老，作品一方面揭露他企图托庇于德国侵略者以求生存，多少带有批判的意味。另一方面，通过他鄙视不务正业的侄子，可以看出他还是一个比较正直的人。从他对妻子儿女的爱护，看出他是一个慈善的长者。又从他对汪翻译的言听计从，表现了他懦弱的一面。总之，影片对这个人物多方面的性格特点表现得比较清晰真实，因而他遭到诬陷的悲惨命运是令人同情的。对于祝太太的形象刻划有两场戏是很生动的，一场是开头准备宴请德国总督时，祝太太进厨房亲自检查和品尝菜肴的过程，她的言与行，把这个女主人的精明干练表现得异常生动。另一场戏是她的流氓汉奸侄子余家骧企图乘她家之危而占有瑞芬时，这个老太太胸有成竹地召来无赖侄子谈话，她对付侄子的一席有理有节的语言，使余家骧的企图完全破产，不得不承认“这老太太真是太厉害了！”这进一步活灵活现地表现了这个妇女洞达

世故极其精明的性格特征。再如对汪翻译和余家骧这两个人物的刻划亦是很有特色的。两个同是效忠于帝国主义的走狗、汉奸，作者却塑造出了两个截然不同的丑恶嘴脸。汪翻译狡猾、势利，效忠外国主子，甚至忘了自己的祖宗和国籍，完全是一副假洋鬼子的形象。而余家骧本来是一个流氓无赖，他只能靠诬陷等丑恶行径，讨得洋主子的乞怜。一个是高级汉奸走狗；另一个则是极卑劣的下等汉奸走狗。这两个反面形象是很有典型意义的。花匠敢于面对面斥责汪翻译，表现了劳动人民的爱憎分明、勇敢坚强。他家遭到汉奸陷害后，决然离开家乡去了东北，发誓外国人不滚蛋他不回来。体现了中国人民与殖民者及其汉奸走狗誓不两立的决心。总之，通过这些人物的塑造使人们深深感到了艺术家鲜明的爱憎情感。特别是，影片虽然反映的是过去侵略者殖民统治中国的事情，但它对当时亲日派的卖国罪恶，有着影射的作用，不能不使人产生现实的联想。

《劫后桃花》这个片名，实际上是一种“ 庭苑不知人去尽，春来还发旧时花 ”的人生境遇的感叹。

（少舟）

自 由 神

1935 年（有声）黑白故事片　摄制：电通影片公司

编剧：夏衍

导演：司徒慧敏

摄影：杨霁明

主要演员：王莹（饰陈行素）周伯勋（饰杨棣华）顾梦鹤（饰周范）施超（饰林之彬）

【故事梗概】

1919 年的夏季，在风景宜人的杭州西子湖畔，一群充满朝气的青年学生，受五四运动的影响，正热心计划暑假如何去民间，做唤起民众的工作。学生会的核心人物杨棣华和林之彬焦急地等待明道女中代表陈行素的到来。一阵响亮的电话铃声，打破了会议室的急闷气氛。之彬从棣华与行素的电话交谈中知道，行素的父母来杭州，要接她回去，这使之彬的心情异常沉重。原来，行素出生在没落的封建家庭，她幼时已被父亲许配给本乡大财主的儿子。行素来杭州读书时，却深深爱上了贫苦同学林之彬。二人悄悄商定，由行素继续敷衍父母，请他们去看学生的游艺会；一面筹划好出走事宜。游艺会上行素主演以反抗旧风俗、旧道德为题材的《终身大事》一剧，她惟妙惟肖的表演，受到观众的欢迎，连母亲也赞许女儿会做戏。然而，父母做梦也没想到行素假戏真做，跟之彬出走了，这伤透了他们的心。

行素和之彬一起来到上海，开始了新的生活。之彬很快在一家进步报馆找到了工作，行素在家搞写作。不久，他们喜添贵子，生活虽然更清苦了，但精神上其乐融融。五四运动后，之彬所在报馆被迫停刊。之彬带着行素和孩子又来到革命策源地广州。在这里之彬更加忙碌，行素也参加了妇女运动，他们心爱的儿子却常常无人照料。沙基惨案发生时，之彬受了重伤，在医院治疗期间不幸去世。万般痛苦的行素在医院巧遇他们的旧友——医院院长杨棣华。棣华接行素来他家，并请护士秀云帮助照料行素的儿子。秀云内心深处爱着棣华，看到棣华对行素无微不至的关心，她十分酸楚。而行素对棣华的追求漠然处之。

北伐开始，行素和同伴组织妇女团随军北上，途中她认识了善于辞令的青年军官周范，很快他们相爱了。北伐告成，行素和周范一道来到上海。这时，已到上海行医的棣华和秀云抱着行素的儿子，赶到黄埔码头迎接行素。当棣华骤然发现行素和周范在一起的情形时，他懊丧地将孩子交给行素，悄悄离去。棣华和秀云结婚了。行素终于发现自己所爱的周范是有妇之夫，而且已有了孩子，她的心灵受到极大的伤害，行素断然拒绝周范的苦苦哀求，永远离开了周范。

一·二八战争爆发后，行素带着儿子跟许多百姓一起逃难。在纷乱中不幸失散了唯一的儿子，她痛苦的心情达到了顶点。当行素抬头看见战争使数以千计的儿童成为孤儿时，她意识到自己应该负起更大的责任。行素用理智战胜了感情，毅然担负起教养这些无家可归的孩子的工作。

【评析与欣赏】

《自由神》以一位出身于封建家庭的知识女性陈行素从“五四”到“一·二

八”期间的人生历程以及她成长的经历，阐示了妇女解放必须和民族解放结合在一起才能实现的深刻思想。

一、在广阔的历史背景上展示人物的命运

《自由神》所表现的内容，经历了 1919 年的“五四”运动到 1932 年的“一·二八”日寇入侵上海期间十余年的历史跨度，剧作者以高度概括和凝炼的艺术语言，从陈行素这个出身于封建家庭，经过受到科学和文明的教育而具有初步进步思想的知识女性，经过大革命的洗礼和离别亲人的磨难，经过北伐战争的锻炼和感情生活的劫难，经过日寇侵略战火带来的失子的悲痛，逐步成长为一个不靠父亲、不靠丈夫、不靠儿子的，具有彻底反封建思想的“自由神”。陈行素的道路，几乎概括了“五四”以来中国知识分子革命经历和心路历程，她的形象具有典型意义，同时又有普遍的意义。夏衍在这部剧作中，表现出他自觉地运用现实主义的创作方法，把在此前一系列电影剧作中形成的冷峻、缜密、深沉的风格充分地加以发挥，既用温馨的笔调描写了陈行素与林之彬共同的理想追求和共患难的爱情，杨棣华对陈行素的敬爱交织又不乏苦涩的复杂情感，以及陈行素对儿子的母爱，更用冷峻现实的笔法，写了林之彬的牺牲、周范的欺骗、儿子的失散，特别是杨棣华终与行素失之交臂，而与爱他多年的秀云结合，令人发出扼腕之叹，作者决不为一个庸俗的大团圆的结局为主人公安排一个违背现实生活的前途，降低影片的思想性和人物的真实性，从而使《自由神》成为一部具有深刻的思想性、鲜明现实主义风格、强烈感情色彩的剧作。

二、在深厚的生活积累上表现人物

该片导演司徒慧敏较好地体现了剧作的思想和风格，而且由于他本人投身革命多年，就是影片主人公的同代人和同志。影片所展现的历史事件，他多数都曾亲身经历，他在总结该片创作经验时曾这样说：“1925 年至 1927 年间我还在广州，所以其中诸史实的事件，我都记得非常详尽，比如‘六·二三’大屠杀后的雷雨，热烈的群众高歌着去请愿政府北伐，无数陈行素型的女性群起效命疆场，那个群众之血与泪所结成的历史的年代中的一切的印象使我不能遗忘，我都尽我的力之能及使它尽可能地显露在陈行素的背后。”对于他未曾亲自经历的事件，他都尽量去进行“仔细的探究”，使影片拍得真实朴素。特别是前面提到的发生在广州的惨案，导演采用了纪录片的拍摄方法，尽量拍得逼真生动而富于激情，使观众有身临其境之感，增强了影片的时代感和艺术风格。

三、为影片和人物增色的精彩表演

在影片中扮演女主人公陈行素的，是从戏剧战线输入到电影战线的优秀演员王莹。她 15 岁就加入了党的队伍，参加过多次党所领导的政治斗争，具有较高的文化素养，已在话剧表演和电影表演的艺术实践中取得了丰富的经验，并在社会上有一定影响。她的革命经历和文化素养，使她具备了陈行素的内在气质，加上她纯熟的演技，使陈行素这个人物真实而生动地呈现在银幕上。其中，陈行素与林之彬诀别的场面，以准确的形体动作，有层次地表现了人物的感情；参加北伐军后的段落，则强调了人物刚健飒爽的性格侧面。陈行素这个人物，是中国电影人物长廊中一个闪烁着光辉的妇女形象。

在影片中扮演先后与陈行素产生感情关系的三位男士的演员，施超着重表现林之彬的纯真与血气方刚；周伯勋着重表现杨棣华的深情和执著；而顾梦鹤则着重表现了周范在风流倜傥的外貌下掩盖着的虚伪。三个人物各具特

色，演员选得很准确。扮演因违犯军纪抽烟而被流弹射死的女战士的蓝苹，因为个性中有与角色共通的因素，演来也颇具特色。

《自由神》作为一部反映广阔的时代背景和深刻表现知识女性革命道路的影片，在中国电影的发展历史上占有重要的地位。

（姬朝耀、朱天纬）

都市风光

1935年（有声）音乐喜剧片　摄制：电通影片公司
编剧：袁牧之
导演：袁牧之
摄影：吴印咸
主要演员：张新珠（饰张小云）唐纳（饰李梦华）周伯勋（饰父亲）顾梦鹤（饰王俊三）

【故事梗概】

某乡小车站，有几个农民正候车准备去上海谋生，适遇一个玩西洋镜者招揽生意，于是他们将其围住，目睹了西洋镜中五光十色的都市生活。

西洋镜中：无聊的知识分子李梦华整装出门，他拿仅有的20元钱，为爱虚荣的意中人张小云买了件绒线衫。梦华满怀喜悦地到小云家，却碰见他的情敌——投机商人王俊三昂首出来。小云约梦华一起去看电影；他因口袋已无钱，只得托辞先去买票，急忙跑到小押店，将其表典当两元，满足了小云的要求。散场时，他们巧遇王俊三坐车而至，小云应邀一头钻进俊三的汽车，告别梦华而去。梦华只得望车长叹。

一日，梦华怀揣情书，兴致极高地来找小云。此时，小云正为女友结婚邀请她做伴娘而无体面的服装参加婚礼而发愁。小云父亲想尽办法仍无力解决，只好给她一张毫无用处的奉天票子。女友请小云去时装公司，特为她定制一套服装。结帐时，小云又定制一件皮大衣，女友慌忙离去。小云拨通王俊三的电话，诡称请他来吃生日面，王俊三买了一个洋娃娃前来祝贺，小云大失所望。小云邀王俊三去咖啡馆品茗，王俊三推辞有急事需处理，随让其秘书陈某陪小云去。在咖啡馆里，小云故意与陈某为付款而争吵，她暗中使皮包落地。陈某陪小云去服装公司取皮大衣，小云付款时佯作皮包已丢失，并暗示是刚才为付款争吵而丢失的，陈某无奈，乃替她付了大衣款，还连连致歉。

圣诞节到了，李梦华用仅有二元稿费，给小云买了一顶帽子。小云盛装浓抹，约梦华去舞厅跳舞，穷困的梦华错用当票买票，被人耻笑。王俊三到舞厅陪小云尽兴地跳舞。散场时，他携小云回到自己的寓所，小云酒醉被他诱骗失身。

次日，小云回到家中，正遇父母为付租车钱而争吵不休，小云可怜父亲，乃慷慨拿出一纸票给父亲，其父定眼细看，原来是一张无用的奉天票子。

小云父亲是小押店的店主，因押店缺周转资金而发愁，当他探听到王俊三为茶栈老板，遂做主将小云许配给王俊三，以此取得王俊三的资助，使小押店摆脱倒闭的危机。

梦华听说小云已订婚，急忙去找小云问罪，小云大怒并退还他的情书和物品。梦华回寓所写了绝命书，言称要自杀，小云闻讯赶来劝解，见梦华是在做戏，她愤然离去。

王俊三和小云结婚后，他的投机生意屡屡受挫，其秘书陈某见状借机卷走资金和女婢私奔。小云父率众人追至车站，只看见隆隆远去的火车。

火车鸣笛进站了，几个看西洋镜的农民，从这光怪陆离的城市生活画面中回到了现实，他们当初为谋生计而出来，此时竟不知往何处去。

【评析与欣赏】

《都市风光》是我国第一部音乐喜剧片，该片编导袁牧之运用音乐喜剧片这一形式，生动地表现了旧上海半封建半殖民地的畸形社会形态，深刻地揭露了腐朽糜烂、充满诱骗欺诈的城市生活，尤其是辛辣地嘲讽和批判了小市民阶层的庸俗和愚昧，使之成为一幅深刻的都市风情画卷，一首辛辣的小市民讽刺诗篇。

一、新鲜的音乐

《都市风光》的编导袁牧之在《漫谈音乐喜剧》一文中说：“音乐，我想不该是几支主题歌或是几支听厌了的西洋老调所独占的，所以，我试想着能在这里贡献些其它部门的新鲜音乐。”

中国自试制有声电影以来，电影音乐呈现的形态基本上是请作曲家创作数首歌曲，片中其它场景音乐全部选用现成的音乐作品（其间，以外国作品居多）。在歌曲创作中产生过不少中国新音乐的奠基之作，在中国人民争取民族解放的历史进程中发挥过巨大的推动作用；但也产生过不少思想消极的作品，在社会上产生了不良的影响。因为影片编配的音乐，其上乘者虽大体上作到与影片的情绪、节奏吻合，但毕竟说的是“外国话”，与表现中国人民的现实生活有较大的距离。《都市风光》作为中国第一部音乐喜剧片，该片的全部音乐都是由作曲家专门为这部影片写作的。该片的音乐由以下几个部分组成：

1.黄自作的序曲《都市交响曲》；2.孙师毅作词、赵元任作曲的主题歌《西洋镜歌》；3.贺绿汀作的卡通片段音乐及其它场景音乐。吕骥任该片音乐编辑。

《都市交响曲》是一首用高度凝炼概括的音乐语言描绘的上海都市风情画，作曲者采用交响音乐的语言描绘了大上海半封建半殖民地的形形色色的表现，编导者根据音乐准确地提供了画面，无论是喧闹的街景，宁静的教堂，都与音乐结合得恰到好处。特别是为低音铜管乐器吹出的不合谐的乐句所配的外国银行门前的石狮子，是精彩的点睛之笔，深刻地揭露了外国金融资本的入侵是旧上海成为畸形社会的根源。音乐与画面的结合产生了很强的思想性。这首乐曲作为一部标题音乐作品，试奏时就引起全部由洋人组成的上海工部局交响乐团破例的热烈欢迎。这部作品是中国早期交响乐作品中的佼佼者。

《西洋镜歌》是一首具有强烈讽刺意味的歌曲，歌词质拙而形象生动，把旧上海的种种丑恶现象作为西洋镜中的西洋景一一呈示。歌曲的旋律具有鲜明的民族音乐风格，赵元任作为一位语言学家，特别注意按照歌词的音韵作曲，因此，词曲结合后，歌词让人听得特别准确。在影片中，这首歌是由编导者袁牧之扮演的放西洋镜的江湖艺人演唱。这首歌把整个影片所陈述的故事纳入了它的结构，使它成为编导者的“宣言”，同时，这首歌也为影片确定了城市风景画般的通俗平易的风格。

贺绿汀为这部影片创作了全部器乐音乐。编导者结合影片中所表现的几个人物错综的爱情关系，在影片中设计了一段动画片，写的是一段小小的动物的爱情故事。贺绿汀写的音乐欢快幽默，形象生动活泼，在动画放映过程中插入了几个人物的反映，交代出他们之间的微妙关系。贺绿汀还为这部影片写作了器乐段落，这些音乐段落与影片的内容、情绪、节奏都结合得十分

紧密，产生了很强烈的喜剧效果。

吕骥任本片音乐编辑，在作曲家专门写作的音乐的编选运用上达到了较好的艺术效果。

二、在笑里显现出丑恶

在《都市风光》这部音乐喜剧片中，为了揭露旧上海的丑恶，编导者并未仅仅为了博人一笑而使用那些无意义的笑料，而是精心地选择了那些“在笑里显现出丑恶”的笑料，不仅具有喜剧效果，而且具有深刻的思想性，对于表达影片的内容，加强影片的喜剧风格，起到了重要的作用。

在影片中，具有这种意义的笑料俯拾皆是，影片开头四位农民满怀希望准备到大上海去，而看过西洋镜中的故事后，面对南来北往的列车茫然不知何所适从，使普通市民面对“都市风光”的形象跃然于银幕上；生活窘迫的李梦华为请小云看电影，在小云父亲的小押店押掉了怀表，出门前问店伙几点，店伙拿起他刚刚押掉的表，毫无表情地“喏，看你的表！”继而在入舞场时，他又错把当票当门票，被看门人奚落了一顿，把一个穷极无聊的小知识分子爱慕虚荣的心理，以及处处遭人奚落白眼的卑微的社会地位揭露无遗。小押店主在年终为了卖掉店中的抵押品，拖着肥胖的身躯，迈着沉重的步履，拉着破旧的货车，四处奔波无着，处处被人讽刺挖苦。影片中配合他沉重的步伐，一步一拍地配上低音铜管乐器的吹奏，表现了在经济萧条的时候，小市民生活的窘迫，他们无力改变自己的境况，以及他们的庸俗无聊和勾心斗角。即使是小云家的女佣人，也在炎凉世态中显现出势利的嘴脸，她与小云一起对李梦华白眼有加，又与陈秘书一起卷逃了主人的财物。其他如王俊三的丑恶，情妇的放浪，都在笑料中予以揭露，使影片的思想性通过与艺术性的结合体现出来，成为一部具有鲜明喜剧风格的影片。

三、流畅的镜头语言

电影的镜头语言，是电影艺术不同于其它任何艺术形式的独特语言。《都市风光》虽然是袁牧之电影导演的处女作，但他在多年从事戏剧和电影表演所取得的艺术成就的基础上，首先掌握了电影艺术特有的艺术语言。在《都市风光》中，为了加强影片的喜剧风格，他采用了夸张的语言，如小云从店里出来，一群三轮车夫围上来，口里一齐喊着：“两毛钱！两毛钱！”使小云不知所措。王俊三携秘书和情妇去炒股票，大俯瞰镜头表现了股市的畸形繁荣，而在李梦华恋爱不得，自杀又未遂的时候，片中用了极简练的手法，用一连串脚步的特写，表现了李梦华的没落。特别值得提出的，是袁牧之对音乐的运用，无论是《都市交响曲》画面与音乐天衣无缝的结合，主题歌的运用和他本人沙哑的演唱，还是影片中大量的音乐与画面节奏情绪的紧密巧妙的结合，都显示出他不平凡的艺术功力。

《都市风光》作为中国第一部音乐喜剧片，以它独具的特色，在中国电影史上占有重要的地位。

（姬朝耀、朱天纬）

浪 淘 沙

1936 年　有声片　摄制：联华影业公司
编导：吴永刚
摄影：洪伟烈
主要演员：金焰（饰阿龙）章志直（饰侦探）

【故事梗概】

阿龙所在的远洋货轮经过几天和风浪的搏斗，终于安全地返港了。阿龙看看给女儿买的鞋和给妻子买的布料，心情格外高兴。他背起行囊，和工友打声招呼，向离别多日的家走去。

大约只有 5 岁的女儿正蹲在大门口的台阶上，阿龙高兴地走上去，抱住女儿，女儿似乎不高兴的样子。阿龙问：“ 妈妈呢？ ”女儿摇摇头。邻居们看到已回来的阿龙，聚在一起窃窃私语。阿龙本能地预感到，家中可能出现什么事了。他丢下女儿，径直奔向屋里。他忽然发现，桌子上放着一顶男人的帽子，椅背上搭着一条男人的围巾，阿龙顿觉十分奇怪。屋里的挂钟滴嗒滴嗒地响着，显示出一种不安的寂静。邻居们纷纷地聚在院里，探头探脑向屋里瞧，有的还悄悄地议论着：“ 阿龙回来了，这下完了！ ”阿龙走向套间，突然发现，自己的妻子正和一个陌生的男人依偎在一起。陌生男人见到阿龙，想拉开门走开。阿龙似乎一切都明白了。他胸中腾起一团烈火，一把抓住陌生男人的衣襟，扬拳接二连三地打去，陌生男人只有招架之功，而无还击之力。当邻居们纷纷冲进屋来，拉开阿龙时，发现陌生男人已经断气。

阿龙出逃了。他失魂落魄地沿着公路边走着，“ 阿龙打死人了，阿龙打死人了 ”，心里越想这件事越感到恐惧。夜深了，他孤单地坐在海边一截矮墙前边。海边的雾气弥漫开来，似乎起风了，他多么想回家啊。

手牵警犬，腰挎手铐的侦探正带领一伙人搜查阿龙的家。侦探头戴大礼帽，身穿宽松的黑色衣裤，嘴里叼着一只大雪茄，一副不可一世的样子。他拿起阿龙的全家照片，手指点着照片，不屑一顾地说到：这个案子太简单了。

深夜，阿龙机智地躲过巡警的视线，悄悄地来到他家的小墙外边。他想念自己的女儿，他想看看她。窗子上映出了侦探牵着警犬的剪影，阿龙不寒而栗，他意识到家中已埋伏好了便衣侦探。屋内，还是这个侦探，他先把阿龙穿过的衣服放在狗鼻子上嗅了嗅，然后把警犬带出屋外。突然，警犬凶猛地跳起前腿朝阿龙隐蔽的地方狂吠不止。侦探迅速撤开警犬，警犬凶狠地扑向阿龙，阿龙拼命和狗撕打在一起，最终跳上一截矮墙，跑开了。警犬紧跟着追了上来。侦探和他的喽罗们也急急忙忙地追了上去。阿龙机警地攀住门框，隐蔽在一个高处，警犬和侦探继续向前追去。

阿龙到码头边去扛包打短工，侦探又出现了，阿龙扔下包急忙逃走了。又一个深夜，阿龙蜷缩在码头边一堆货物后，借以抵御深夜的寒凉。侦探牵着警犬向阿龙这边走来，警犬似乎嗅到了阿龙的气味，狂怒地奔向阿龙。阿龙纵身跳进海水，警犬也跳进去。侦探为防止开枪误伤警犬，把警犬唤上岸。阿龙机智地藏在一个码头下，并从水底潜游走了。

阿龙看到街上贴满了对自己的通缉令，心情非常沮丧，知道自己已不可能再见到自己的女儿了。他一个人躲在酒馆里喝着闷酒，不禁黯然伤神。这时一个陌生的工人模样的人看到阿龙独自一人，就介绍他到一条船上去烧

炉，阿龙考虑到自己在这里已无法藏身，也就愉快地答应了。

阿龙在船上烧炉，日复一日，单调乏味。想到自己可爱的女儿，想到自己是一个被通缉的逃犯，心情闷闷不乐。夜深了，阿龙来到船边，看着黑沉沉的大海，想着心事。一个活泼漂亮的小女孩走了过来，阿龙似乎又看到了自己的女儿，他高兴地给小女孩变了个戏法，逗得小女孩拍掌大笑。

侦探考虑到阿龙是一个海员，便碰运气地来到了这个船上。又是一个黑沉沉的夜晚，阿龙一人俯在船栏上，闷闷地抽着烟。侦探也为这寂寞的航程感到无聊，同时追捕阿龙几次未成，也使这侦探颇为恼火。他来到船边，向阿龙借了火，也抽起烟。然后又回到他的 13 号舱。突然阿龙一个不祥的念头掠过脑海，借火人和那个侦探太像了。阿龙有点半信半疑地走到 13 号舱中，想听听里面的动静。不料，侦探在舱内也突然意识到刚才那个人很像阿龙，便迅速拉开舱门。两人正碰个照面。真相已经大白了。侦探在船长的带领下，兴冲冲地来到了锅炉房，冲着阿龙突然袭击似的大喊一声：“ 阿龙 ”，阿龙本能地回头应了一声，却突然发现原来是侦探。侦探哈哈大笑着，从腰间摘下手铐，向阿龙走去。突然，船体剧烈地摇动起来，随着一声刺耳的声音。船触礁沉没了。

阿龙抓着一只淡水桶，被冲到了一个岛上，他环顾四周，大海在咆哮着，中午的阳光刺目而又灼热，岛上阒无一人，甚至连一个生物、一棵草木都没有。他忽然发现，附近的水面上似乎有一个人起伏沉没，他奔跑过去，把那人拖上岸，却发现原来正是那个侦探。侦探苏醒过来，发现阿龙已把他的手枪拿在手中，正把枪口指着他。侦探已成了阿龙的猎物。阿龙并没打死他，而是把枪扔开了。岛上一点食物都没有，淡水也越来越少了。日子一天一天过去了，侦探也曾想逃跑过，但荒漠的孤岛，逃到哪里都是绝路，最终又回阿龙这里。侦探也曾想让阿龙砸死他，以尽早结束这慢慢饿死、渴死的生活，但阿龙放弃了。淡水只有一点点了，阿龙还是让侦探喝了。

忽然，遥远的海平线上，一只船正在驰过，阿龙兴奋地奔跑到岸边，用尽全身的力气，嘶哑地喊着：“ 船！船！…… ”。侦探意识到，两人即将被搭救，自己就可以提着阿龙光荣返程了。他悄悄地走上来，用石头砸倒阿龙，并用手铐把两个人铐在一起。但是船似乎没有发现他们，渐渐地在他们视野中消失了。

日复一日，年复一年，孤岛黄沙丛中留下的是两堆漠漠白骨和一副已经锈蚀的手铐，刺目的阳光下，海水依旧在昼夜不停地咆哮着。

【评析与欣赏】

《浪淘沙》是吴永刚编导的第三部影片，于 1936 年 5 月 28 日首映于上海金城大戏院。影片鲜明的隐喻风格，集中地表现了吴永刚对人性的抽象性思考。同时，影片把吴永刚作者化的叙事——视像风格推到了极致。是一部研究吴永刚人道主义世界观及其艺术追求最重要的影片。吴永刚冒着商业上失败的危险，毅然地拍摄了它，同时还拍摄了一部由韩兰根、刘继群、殷秀岑主演的 10 分钟滑稽短片，和它同时上映，但仍然不能改变此片在票房上败北的厄运。

影片创作的直接动因显然是吴永刚的人生道路及其 30 年代特定的历史情景。吴永刚自少小时，就目睹了军阀间连绵的战争给普通人民带来的无穷苦难，他从本能上就产生了对人与人间相互争斗的厌恶。体现在他以后的创

作思想上，以关注不幸命运的小人物，展示他们的尊严、价值、权利被剥夺的窘况为主的人道主义成为其基本的世界观。历史进入 30 年代以后，日本帝国主义占领东北三省后，又调兵遣将威胁华北，民族矛盾骤然加剧。国内，由于蒋介石背叛革命，迫使中国共产党人以武力保卫自己政权，并成功地进行了四次反围剿，第五次反围剿失败以后，被迫长征，国共两党的阶级矛盾依然紧张。以现实推及人类历史，吴永刚认识到：“ 人类的历史是用血写成，但人与人之间原无所谓仇恨，只因为要求生存，彼此掠夺着，仇杀着，以至于民族与民族间战争着，这人类的悲剧从原始洪荒初期一直不断地继续着，现代社会的经济组织更复杂，眼看着大规模的屠杀，就要开始了 ”（见吴永刚文：《关于浪淘沙的话》）。实际上，吴永刚已有了这个所谓的哲理认识，然后才去构思这个剧本的。“ 假使把社会里两个绝对对立地位的人物放到一座没有生物的孤岛上，他们将有什么结果呢？于是就写了浪淘沙这故事 ”（见吴永刚文：《不多说的话》）。因而，吴永刚无非是在侦探和逃犯之间的叙事框架上，用大量的随意性的偶然、巧合、误会等看似比较离奇的叙事织体，来隐喻地阐释他的哲学观念。

在吴永刚看来，人与人之间的争斗、抗争是不可避免的，“ 在偶然不幸的遭遇中会犯罪，一个奉公守法的侦探，永远追逐着他们要想逮捕的罪犯 ”，“ 一旦遇到利害的冲突，人欲的激动，他们会马上恢复了敌意的，这一类的悲剧永远在人与人之间产生着 ”（《不多说的话》）。面对这种难以消除的“ 人类悲剧 ”，吴永刚流露出了万般无奈的乏力感，并最终走向人生的虚无感，人的无价值感；人类文明的虚无感，无价值感。片头依次出现的影片片名、编导、摄影、布景、演员等职员表是写在沙滩上，用停机再拍的摄制方法拍摄，这样就形成了银幕上依次出现字幕，依次又被海浪冲去的效果。在接下来的由若干缓慢的横摇，依次掠过逆光下那种整日咆哮的硬质海水、漫漫黄沙、白骨、手铐等组成的镜头段落，在悲怆低沉的音乐下，恰切地隐喻了人生的虚无感。侦探和逃犯在现实社会中相互无敌视，经荒无人烟的孤岛，这个象征着人类最初的洪荒时代里，所表现的友好，到一条船出现，再次象征着人类文明社会的出现，所表现的敌意，显示吴永刚对人类文明的虚无感。似乎只有文明社会不再存在时，人类的这种争斗才能避免。并明显地保留着庄子、卢梭等人和反文化的自由观念。倒退到人类的洪荒时代显然不可能，而谋求人与人之间“ 相互的谅解 ”（《关于浪淘沙的话》）也最终是一种空谈。那么，影片也就笼罩了一种无力自拔的浓重的悲剧氛围。

吴永刚对他的这个所谓的“ 人类历史 ”的哲学思考，显然是基于人道主义的世界观。由于人类的这种冲突显然是对人个体的一种伤害。在浪淘沙中，吴永刚同样和其它的作品一佯，是基于伦理框架，呈示出他人道主义情怀的。阿龙的女儿不是一个可有可无的角色，多次以叠印的形式出现的女儿画面，给女儿买的鞋，全家福的照片，都寓示着一个温暖祥和的家庭。然而，这一切由于“ 人类共通的悲剧 ”（亦即他和侦探的不能相互原谅），统统失去了。因而，吴永刚这种“ 哲学观念 ”的出发点，是直接来自于他对普通人命运的关注这个人道主义世界观的。对于这一点，和吴永刚保持了半个多世纪的友谊、并有过多次艺术合作的王人美说，吴永刚拍这部片，“ 并不想为国民党当局张目，或者攻击全民族的抗日战争 ”（《王人美回忆录》）。因而，评析这部影片的思想倾向，应注意把吴永刚的思想动机和影片的客观效果区分开来，这样才是历史唯物主义的基本态度。

吴永刚一贯追求含蓄深远的意境之美，使用偏于静态、辅之于横摇和场景调度，善于利用电影的纵深空间，注重简洁的画面构图，凡此种种在《浪淘沙》中表现得格外突出。影片以宋词牌名“浪淘沙”命名，取历史的周而复始和沧桑虚无之感。在片头片尾均使用一组由缓慢的横摇组成的滔滔大海、漠漠黄沙、白骨、手铐的镜头段落，形成被港人誉为的“环形蒙太奇”，恰切地展示了整个影片浓重的悲剧氛围。在镜头段落上，片头轮机舱内，在镜头由近景缓缓拉成阿龙和工友的中全景中，舱内闪烁晃动的光彩，轻盈透亮，展示了即将回家的阿龙那种喜悦的心情。酒馆段落中，阿龙孤独地喝着闷酒，墙壁上煤油灯闪闪烁烁，后景中的灶披间烟雾缭绕，恰切地展示了小酒馆中独有的氛围。吴永刚在场景调度上，极少使用跟拍的移摄，从来不使用上下升降移摄，只是很节制地在起幅时用幅度较小的拉镜，较广泛地使用静止机位的横摇，和大量的固定镜头结合在一起，形成偏于静态的调度方式。同时，较注重依靠演员的站位，走位，形成纵深调度，有效地利用了电影的纵深空间。例如，侦探试图自杀一段，大远景水平固定机位，前景是海水，中景处是陆地，天空占据画面上半部的 1/2，地平线上摆着那只淡水桶，伴随着侦探歇斯底里的叫喊声，他发疯地在大远景中从陆地上冲进海水，向镜前跑来，阿龙从后面追来，也冲进水中，在成全景时，阿龙打倒侦探试图把他拖回去，侦探一面挣扎，一面喊着：“让我去死，让我去死……”。人物的表演区都在远、全景处进行，但由于前景海水和上半部画面的天空，实际上形成了压迫他们的视觉效果，形成较强的内在张力。与此相应的，吴永刚总是以一个职业画家的眼光，非常注意画面的构图，孤岛段落一段，只有两个人物，一只水桶，但吴永刚总是用单调的三个视像，形成各具内涵的视觉效果。在船上，阿龙和侦探偶尔相遇一段，中全景固定水平机位，三根船栏横在画面的下半部，一根竖栏在右侧画面的 2/3 处，两者相交在画面的黄金点上，相接处挂着一个圆形的救生圈。这种线形、圆形物体不仅使画面稳定、匀称，而且把银幕分割，阿龙和侦探被挤压在画面左上部狭小的空间内。阿龙左臂着栏，右手夹烟，身体在压迫状中，蕴含着由于对陌生人的警戒而随时逃走的爆发力，同时又具有隐蔽自己的心理状态，非常符合逃犯心理，而侦探则是直立、视线望着远方，像一个悠闲自大、随时出击的有经验的猎手。如此成功的构图在影片中较多。

《浪淘沙》作为一部探索性较强的影片，不仅在吴永刚的创作中，甚至在整个中国电影史中都是值得注意的一部。此部影片所引出的各种问题，直到今天仍有价值。

（孟宪励）

生死同心

1936 年　黑白故事片　摄制：明星影业公司
编剧：阳翰笙
导演：应云卫
摄影：吴印咸
作曲：贺禄汀
主要演员：袁牧之（饰李涛柳元杰）陈波儿（饰赵玉华）李清（饰队长）刘莉影（饰赵母）吴茵（饰女工）

【故事梗概】

民国 15 年，浙江某地一座军阀监狱里，关押着许多革命党人、进步青年和无辜的民众。一个仲秋的夜晚，监狱的高墙内突然燃起了熊熊大火，军警们乱作一团，呼喊声警笛声响成一片。革命者李涛趁乱越过高高的围墙，机智地越狱了。

事后军阀当局，立即在全国各地张榜，悬赏捉拿这个重要的政治犯。

火车站上，刚从南洋归来的华侨青年柳元杰由于相貌酷似李涛，刚一下火车就被警探盯上了。柳元杰兴冲冲地来到未婚妻赵玉华家里，一对久别的情侣互诉着衷肠。深夜，几名警探突然闯进赵玉华的家，不由分说将柳元杰抓进狱中。数日后，柳元杰被法庭判处了无期徒刑。突如其来的横祸将这两个原本幸福的年轻人打入了黑暗的深渊。为救柳元杰，赵玉华母女倾家荡产四处奔走，终无着落。

为了工作和安全，越狱后的李涛更名为卢寿永，他的脸也在越狱时被大火烧得面目全非。他得知赵玉华一家人的遭遇后，便暗地里关心帮助贫苦绝望的赵家母女。在与李涛的交往中，赵玉华不断地感受到许多新奇的思想，内心受到很大震动，终于在李涛的影响和指引下走上了革命的道路。他们加入了当时的革命组织，四处张贴“打倒军阀！”“打倒列强！”等革命标语，鼓舞人们的斗志，使穷苦的百姓们在黑暗的岁月里看到了光明和希望。赵玉华也在斗争中逐渐成熟起来。李涛在一次行动中为掩护同志们脱险再次入狱。

入狱后的李涛正巧被关在与柳元杰只有一墙之隔的牢房里。看到柳元杰代替自己受到的非人折磨，李涛内心非常痛苦激愤。李涛在狱中继续坚持斗争，积极组织难友们越狱，不料被军警发现，李涛和五六个难友一起逃了出来，柳元杰不幸重落魔掌。

不久，北伐军兵临城下，李涛率领群众与北伐军里应外合，对军阀展开了进攻，军阀们狗急跳墙，决定处决全部政治犯。柳元杰也被押赴刑场。就在这千钧一发之际，李涛和赵玉华率领队伍赶到，救出了全部政治犯，柳元杰和赵玉华终于在经历了一番风雨后重逢了。

李涛在营救难友时不幸中弹，牺牲前，他向身旁的赵玉华和柳元杰说明了自己的真实身份，鼓励他们继续前进。看着为革命牺牲的李涛，赵玉华和柳元杰悲痛万分。这时，北伐军的进军号吹响了，他们缓缓地站立起来，冥冥中李涛仍在微笑着向他们招手。柳元杰和赵玉华拿起武器，坚定地迈进了北伐队伍的行列。

【评析与欣赏】

《生死同心》以发生在 1925 年至 1927 年间的大革命为时代背景，热情讴歌了革命者舍生忘死的战斗精神，以鼓舞亿万人民群众御侮救亡的热情。

一、对大革命英雄的热情讴歌

《生死同心》是阳翰笙在白区党组织被破坏、被逮捕押解到南京囚禁，后虽经取保释放但仍被软禁在南京期间创作的。他这样叙述创作《生死同心》的想法：“ 1925 年—1927 年的大革命，虽然已经过去十年了，然而当时那些革命青年们的艰苦卓绝的奋斗精神，我想至今还应活生生地存续在人间。因此，我在《生死同心》中，除了想努力地去暴露军阀政治的黑暗、法律的腐朽，以及统治者在垂灭时的疯狂的狰狞面目而外，主要的还是努力创造一个伟大的革命者，一个受尽了人世间的一切苦痛——牢狱、逃亡、穷困——而仍不屈不挠的、最后不惜自己宝贵的生命牺牲在战线上的革命者。 ”

作为这次大革命的参加者，阳翰笙在影片主人公李涛和他的战友们的身上，集中表现了一代青年革命家的崇高理想和舍生忘死的革命精神，以及英勇的战斗业绩。作者创作本片时，国家和民族正面临着日本帝国主义侵略的严峻形势，作者对大革命英勇的热情讴歌，正是为了“ 在这千钧一发的危机存亡之秋，在观众中激动起一点御侮救亡的热情 ”。《生死同心》的拍摄和上演，应该说是起到了这一作用。

密切地关注现实生活，是左翼电影的一个最显著的特征，也是阳翰笙投身左翼电影创作后全部作品的显著特征。从他的第一部电影剧作《铁板红泪录》到此后的《中国海的怒潮》、《逃亡》、《夜奔》等影片，都密切地关注着阶级斗争和民族斗争的现实，歌颂无产阶级、劳动人民的优秀品质，鞭挞阶级敌人的罪恶，以此为核心去结构铺陈剧情。他的作品充满着昂扬的激情和紧张曲折的戏剧性，因而受到广大观众的欢迎。

二、朴实严谨的导演风格

《生死同心》是该片导演应云卫继《桃李劫》和《时势英雄》后导演的第三部影片，作为明星公司改组、再次邀请左翼电影工作者进行合作而组建的明星二厂的厂务主任，应云卫毅然决定投拍尚在软禁之中的阳翰笙的剧本，显示了他的眼光和胆识。他明确地认为：“ 《生死同心》所写的是北伐以前的故事，这里面写出了革命前夜的黑暗混乱，和一些斗士们的艰苦卓绝的战绩，这是十年前的历史的再现，但它的脉搏完全和这时代相适应，使我们感得亲切，剧作者是巧妙地使陈旧的事迹有了新的意义。 ”虽然应云卫并未参加过大革命，对影片所表现的生活并不熟悉，但他在拍摄过程中，尽量忠实于剧本的精神，以认真的态度进行艺术创作，正如他自己所说：“ 在工作中我已经尽了最大可能的细心和努力，《生死同心》中没有一寸胶片，是被我（以及诸位合作者）马马虎虎地制作出来的。 ”在影片中，他的语言简洁、结构严谨的导演的风格，使这部影片在具有昂扬的激情的同时，又以紧张的戏剧性强烈地吸引着观众，其中，李涛趁民间艺人表演之机获取头套，他了解到赵玉华和柳元杰的遭遇，革命党人的秘密机关和活动，特别是最后，李涛的灵魂仍在革命军前进的行列中等段落，都给人留下深刻的印象。

三、演员的精彩表演

在影片中扮演男女主人公的，是左翼电影运动中最著名的演员袁牧之和陈波儿。袁牧之在影片中兼饰李涛和柳元杰两个角色，这部影片的情节是依着两人的相象而展开的。袁牧之在人物的面部造型和形体动作上，很有分寸

地表现出他们既相象，又是不同的两个人，而主要的方法是从气质上去区分开两个人：李涛作为一个成熟的革命者，在他越狱受伤后“使村人和玉华都见了他的脸有疑神疑鬼的怕，但是又要在干革命工作时不失其革命家的尊严。”而柳元杰作为一个侨居南洋的教师，因为参加了一些革命活动遭反动当局迫害而逃到爱人身边，他还远不是成熟的，但他毕竟有过一些革命经历。这样，他们呈现在观众面前的是面容相象的完完全全的两个人物。这是演员以深厚的功力和苦心创造出来的。

陈波儿所扮演的赵玉华，因未婚夫无辜被捕而被推入磨难之中，在经历过敌人的残酷压迫和法律的黑暗无理之后，在李涛引导下走上革命的道路，这是许多善良正直的知识女性共同走过的道路。陈波儿把赵玉华与柳元杰团聚时的欢乐、柳元杰被捕后的痛苦，四处奔波受到的屈辱；初见李涛时的害怕、到信任、到在李涛的帮助下走上革命道路，将这个人物清晰的发展脉络，表现得鲜明而生动，与她此前在《桃李劫》中所扮演的黎丽琳有很大的区别，成为一个个性鲜明的人物形象。

在片中扮演彭大律师的谢俊（即谢添），初登银幕即出手不凡，把这个在社会上有很高地位的律师的气派和身份，以及他虽身为律师却并不迷信法律，正直与圆通兼有的多侧面的性格，比较准确地表现了出来。这个人物虽着墨不多，却颇有光彩。

四、富于表现力的摄影

《生死同心》是吴印咸继《桃李劫》、《都市风光》之后的第三部作品，在这部作品中他已经逐步形成了自己的艺术风格，其主要特点是在摄影机的运动中保持镜头构图的完美。吴印咸走的是美术——照相——电影摄影的从艺道路，美术和照相使他具有了掌握画面构图美的艺术功底，而电影摄影与前两种艺术形成最大的区别是运动，不仅在运动中完成拍摄，而且在运动的各种节奏、方向、构图中产生思想和艺术的意义。吴印咸在《生死同心》的摄影中作到了在运动的过程中保持每幅画面构图的完美，使影片具有较强的可看性。除此以外，吴印咸更注意根据影片内容的需要，把握影片的总体气氛。影片开头处监狱的场景、革命党人地下印刷厂的内景及外景，以及当时在中国电影中运用得还不很多的一位演员兼饰两个角色、片尾处李涛的“灵魂”的叠印，给摄影带来的技术上的难题，在本片中都取得了比较好的效果。吴印咸后来成为中国著名的摄影家，他的创作道路就是这样一步步扎实地走过来的。

《生死同心》作为产生于中国左翼电影运动期间的作品，在中国电影史上占有重要的地位。

（王珍珍）

壮志凌云

1936 年　黑白故事片　摄制：新华影业公司
编导：吴永刚
摄影：余省三　薛伯青
作曲：冼星海
主要演员：金焰（饰顺儿）王人美（饰黑妞儿）田方（饰田德厚）宋由（饰老王）王次龙（饰奸细）韩兰根（饰猴子）章志直（饰胖子）陈娟娟（饰黑妞童年）金仑（饰顺儿童年）

【故事梗概】

30 年代黄河流域的农村，连年的干旱加之军阀混战，使安居在此的农民们饱受天灾人祸之苦。为求活命，数以千计的农民背井离乡，历尽千辛万苦流亡到了“富庶的都市”——北京，想在此寻找一席安身之地。然而，北京也为军阀所统治，农民们别说安身，就连立足之地都没有，为了生存下去，难民们只得越过古老的长城来到边省。农民老王带着自己刚刚丧母的幼女黑妞儿和在逃难途中认领的孤儿顺子，也随众人在此安居下来。

这里遍地荒芜，满目苍凉。众人们团结一心，冒严寒顶酷暑，伐木筑房，开垦荒地，凭着求生存的顽强意志，经过十几年的艰苦奋斗，终于建成了自己美丽富庶的家园——太平村。

黑妞儿已出落成一个健康秀丽的大姑娘，顺儿也长成了壮实的小伙子，这一对青梅竹马的伙伴互有情意，饱经沧桑的老王甚感欣慰。

又是一个金秋时节，全村上下沉浸在一片丰收的喜悦之中。然而，天有不测风云，一群匪贼突然进犯太平村。村民们早已吃够了兵荒马乱的苦头，哪能容忍自己的家园再遭蹂躏。众人同仇敌忾，决心抗敌，并一致推选顺儿做全村的领袖。

青年农民田德厚也深爱着黑妞儿，曾托人去老王家求婚未成，因此对顺儿心存不满。假扮卖药老头儿混进村来的匪贼奸细窥出德厚与顺儿的矛盾，趁机从中挑拨，企图利用田德厚达到瓦解村民战斗意志的目的。善良正直的德厚很快识破了奸细的诡计，便将计就计找到了敌人埋藏武器的地点。奸细发现阴谋败露，恼羞成怒，欲对德厚下毒手。千钧一发之际，顺儿带领村民及时赶到将奸细擒住。田德厚深受感动，与顺儿尽释前嫌，携手抗敌。

敌人开始向村里发起了猛烈的进攻，密集的炮弹向这个小村倾泻下来，不少村民和牲畜炸得死的死，伤的伤。村民们震怒了，拿起武器与敌人展开殊死搏斗。在血的事实面前，连一贯主张“和平”的华老先生也觉悟了，愤然地拿起了枪，英勇地牺牲在抗敌的斗争中。

匪贼包围了太平村，村民死伤惨重，形势危急。身负重伤的田德厚勇敢地突围到邻村求援。援兵终于赶到了，他们与村民们一起浴血奋战，终于打退了敌人。在战斗中，田德厚和黑妞儿都英勇地牺牲了，美丽的家园也成为一片灰烬。但太平村的人民毫不动摇，他们饱含着满腔仇恨庄严宣誓，抗敌到底，保卫家园！

炮声又起，村民们在顺儿的带领下，迎着火光，紧握武器，呐喊着向又一次进犯的敌人冲去！

【评析与欣赏】

《壮志凌云》产生于国难深重的 1936 年，是国防电影的代表作品。编导者以这“一部在遥远的北国农民间悲壮的故事”，发出了“要生存惟有战”的抵抗日本帝国主义的强烈呼声，产生了振奋中华民族和唤起民众的强大作用，被当时的舆论称为“充满刚毅勇敢和血腥气味的一部纯粹的国防巨片”，“是一部不容我们忽视的非常时的力作”。

一、国防电影的代表作

为响应中国共产党在《八一宣言》中提出的建立全民族抗日民族统一战线和建立国防政府的号召，“国防文学”的口号被提出来，并迅速得到其它艺术部门的响应。《壮志凌云》是继国防电影的力作、寓言式的《狼山喋血记》后，广受称誉的又一国防电影代表作品。

在这部影片里，编导者以中国北方某个村庄的农民经数十年辛苦建成的家园面临“匪贼”侵扰的严重时刻，村民之间、村庄之间捐弃前嫌，联合抗匪的故事，喊出了中国人民一致要求抵抗日本帝国主义侵略的时代呼声，表达了中国人民的不屈意志和必胜信念。尽管迫于国民党当局不准在影片中出现“抗日”、“东北是我们的”等字句，影片中只能以“北方边地”、“匪贼”等影射和暗示日本帝国主义对我国东北领土的侵占，但是，处在蓬勃高涨的抗日救亡运动中的中国人民，心领神会地明白了影片的矛头所向，特别是影片中对顺儿和田德厚的个人矛盾、对太平村与邻村的矛盾在大敌当前的时刻的解决，对素来主张和平的华老先生也拿起枪杆的描写，形象化地体现了党的建立抗日民族统一战线的主张，使这部影片产生了巨大的影响。

二、刚健的现实主义风格

吴永刚是一位潜心追求个性化艺术风格的编导，他的处女作《神女》就已出手不凡。他在这部中国默片的经典作品中所追求的朴素的写实风格、成熟的电影意识，以及对人物、环境的把握及镜头语言的运用，在他以后的电影创作中继续得到发挥。

《壮志凌云》是一个发生在北方边地的故事，编导者选取了黄河流域的河南农村作为外景地，充分运用自然景色的表现力，用“北方边地”的特殊寓意，以及人物在这种自然环境中的活动所形成的感染力，把观众吸引到编导者苦心营造的环境之中，令观众耳目一新，从而接受编导者所要传达的思想。

《壮志凌云》追求的朴素的写实风格体现在人物的性格刻划上尽量表现出北方农民的粗犷豪放，在人物造型上表现人物在粗砺的生活环境中磨练出来的粗犷质朴，北方特有的生产劳动、生活方式，以及北方青年特有的爱情表达方式，都具有鲜明的、不同于以往表现大都市和南方农村生活的影片的特点。

影片的叙事以酣畅的大手笔，勾勒出大的时代和地区风貌，勾勒出人物在这个时代和地区的大的团体性的行动——因为抵御外敌和保卫家乡毕竟是一个全民族的事情，在精心勾划的大背景上去刻划人物。正如编导自己所说“在戏里我只偏重了叙述而缺乏细腻的心理描写，因为剧情的发展是只宜于平铺直叙，充满了粗犷的气息。”

出于内容的需要，影片中许多大的战争场面编导者都能掌握得得心应手，特别是对那种充盈于大的群众场面中的紧张气氛，令观众感到扑面而来，都显示出编导者潜心追求的朴素的写实风格和本片的刚健豪放的特色。

三、演员的精彩表演

在《壮志凌云》中扮演男女主人公的顺儿和黑妞的金焰和王人美，是 30 年代中国电影新路线创立后出现的优秀演员，金焰健康的阳刚之气，王人美的泼辣豪放，犹如一股清风，令电影观众耳目一新。在《壮志凌云》中，他们仍然保持了自己的特色。

在该片中最受称道的是田德厚的扮演者田方的表演。他把一个农村青年对爱情抱有热望时的喜悦和企盼，失望后的沮丧，对“情敌”顺儿的妒和恨，表现得极有分寸，是任何一个青年人都会有的妒和恨。当他发现假扮卖药老人的匪贼奸细的真相后，他表现出的聪明和智慧，以及与顺儿捐弃前嫌、并肩战斗，特别是前往邻村求援的急切和诚恳，人物的脉络和层次十分清晰，感情真挚动人，准确地表现出一个北方农民的身份感觉，与男主人公互相陪衬、相得益彰。

韩兰根的表演也受到称誉，在这部影片中他没有在以往的影片中挤眉弄眼、抓耳搔腮，以制造噱头和笑料来取悦观众的庸俗表演，而是朴实地刻划了一个略带滑稽的农村青年的喜怒哀乐。特别是他冒着枪弹挂国旗而壮烈牺牲的一场，升华了这个普通农民的思想境界，振奋了村民们团结抗战，也振奋了广大电影观众的爱国热情。

四、具有鲜明民族风格的音乐

为《壮志凌云》作曲的是中国新音乐运动奠基人和开拓者之一的冼星海。为了表现好这个北方农村的故事，他与摄制组全体一起来到河南农村搜集音乐素材。为了表现老一辈农民开发边疆的艰苦劳动，他写了混声合唱《拉犁歌》，在缓慢沉稳的音调中，唱出了农民们坚韧不拔的精神。他还在民歌小调的基础上，为村里的男青年们写了一首《黑妞》，诙谐生动，充满生活情趣，表现了男女青年之间朴素健康的感情。冼星海还为这部影片写作了一些器乐段落，都以具有浓厚的民族音乐风格而给观众留下深刻印象，并加强了影片粗犷刚健的艺术风格。

《壮志凌云》作为国防电影的代表作品，作为吴永刚导演艺术风格的代表作品，在中国电影史占有重要地位。

（王珍珍）

狼山喋血记

1936 年　摄制：联华影业公司
编剧：沈浮费穆
导演：费穆
摄影：周达明
主要演员：黎莉莉（饰小玉）张翼（饰老张）蓝苹（饰妻子）

【故事梗概】

影片《狼山喋血记》是根据沈浮、费穆合作编写的电影故事《冷目狼烟录》摄制而成的。它是一部寓言形式的国防电影，很受当时电影界的重视。

影片写一个山村打狼的故事：月夜山野山坳里传出声声狼嗥，猎人老张屹立在山岗上，村中李老爹在月光下补网，给女儿讲狼患的往事。年轻的姑娘小玉，在她小的时候村里就常闹狼患，她的哥哥 4 岁时被狼咬死，母亲也因此病亡，父女俩对狼十分仇恨。可是，在茶馆里，老板赵二先生却对大家说狼是打不尽的，它由土地爷管着……听众中有的点头，有的疑惑，有的茫然不知所措，白胡子人竟认为给狼吃是“命中注定”的。但也有像老张、刘三那样不怕狼、敢打狼的猎人。翌日太阳偏西时，老张、刘三等七八个猎人扛着枪出村打猎，茶馆小伙伴哑巴也扛着铁叉尾随其后。来到山岗时，就听到远处传来一声狼嗥，接着又看到对面山上窜出几只狼来，猎人们立即迎着狼群跑去，同时枪声大作，猎犬奔跑，此刻又引起村里的狗叫声，此起彼落，一片紧张气氛。第二天清晨，两个村姑上山打柴，她们不听老张劝告，一直往山上走去，果然听到从山坳里传出狼的嗥叫声，随后又看到一只狼向她们跑来，两人十分害怕，边跑边喊“狼来啦！”老张闻声向山上跑去，并向狼逃去的方向开枪，不料竟把躲在树丛中的小玉的腿打伤了，老张深表歉意，要帮助她裹伤；小玉不仅拒绝他的帮助，而且还狠狠地挖苦了他一顿。但由此两人却相互产生了好感与爱意。一天午后，猎人们聚集在茶馆里，哑巴打猎摔伤，赵二骂他不务正事，又对大家讲：狼是不能随便打的。猎人老李则质问他：“那么狼到了地里，吃了你的牛，吃了你的羊，吃了你的庄稼，你不打吗？”赵二竟说：“让它吃，它吃饱了就不吃了。”老李又问：“它要到你家吃人呢？”赵二又说：“关紧门，它怎么进来得了呢！”那位白胡子补充说：画几个白圈在门上，狼一见白圈就不敢进来了。”显然，大家对打狼的态度是不一致的。

狼患日甚。一天中午，李老爹外出归来，碰上两只狼向他扑来，只用一柄雨伞同狼搏斗，终被咬死，小玉无限悲痛。接着狼又进村来了，老张和刘三等拿枪出去抵挡，有一只狼跳进刘三家院墙，老张举枪射击未中，它又从窗口跳进屋子，将小孩咬死后又跳出来，逃出了村子。刘三妻痛哭欲绝。小玉悲愤地向大家说：“难道我们大家就这样等死吗？”

严重的狼患，向村民们提出更尖锐的挑战。一个下雨天，人们聚在茶馆里，赵二先生仍然讲他那一套，甚至认为狼群是由于打狼引起的，刘三的儿子被咬死是由于老张开枪造成的。老张当场与他争辩，并总结出“大家齐心，要有算计，才能打胜。”但大家情绪消沉，无人响应。后到的刘三不但不谅解老张，反满怀怨恨地打了他一耳光……夜幕降临，村外又传来狼嗥声，狗也随之叫起来，接着狼群进村。赵二画符贴在门上，紧闭门户，白胡子竟去

土地庙作祈祷；刘三妻拿起火枪要去打狼，对阻止她的丈夫说：“这样下去要等到哪一天才好呢？”小玉决心出来打狼，走到村口看见几只狼从山岗上窜下来，往村子跑来，她便举枪打狼，并喊着“狼来啦”往回跑，她和哑巴一户户叫门动员，“狼来了，你们大家都出来！”到了刘三家时，刘三开门出来，小玉对刘三说：“你还等什么？为什么还呆在村子里！”说话间哑巴在后边被狼包围了。刘三取枪出去闯进老张家：“你还等什么？”老张取枪两人冲出门外，接着一户户猎人取枪出门了，连茶馆里胖伙计也不顾老板阻止，拿起铁叉冲出门外。猎人们持枪驱赶着狼群，妇女们有的拿着扁担，有的拿着烧火棍也跑出来，被咬伤的哑巴回到茶馆就倒死在地上，这时，赵二才认识到白圈阻挡不住狼来，也拿起了猎枪……

晨曦，村外，老张等全体村民从山上走下来围打狼群，高唱着“你也来打狼，我也来打狼，大家一起打豺狼……”他们边唱边走到另一个山岗上，到了山顶大家又分散开，警惕着狼群，不一会狼群果然出现，老张大喊一声“打狼！”于是枪声大作，猎犬狂叫。这时看见赵二先生从树后朝狼群开了一枪，胖伙计向从山上滚下来的一只受伤的狼狠狠地投了一叉；刘三夫妇用枪托和木棍使劲地打着一只受伤的狼；小玉和老张追赶着一条企图逃窜的狼——狼群终于被消灭，山野恢复了宁静。人们抬着死狼，背着猎枪，兴高采烈地往村中走去，并高唱起打狼歌：

东山有黄狼/西山有白狼/四方人呐喊/遍地举刀枪/白狼窜田野/黄狼满街坊/兄弟打狼死/姊妹娘咬伤/生在狼山上/长在狼山上/生死向前去/打狼保村庄！

【评析与欣赏】

影片中唱东山有“黄狼”，指的是日本帝国主义，西山有“白狼”，指的是欧美帝国主义，而狼群成患于山村，指的是日寇对中国的侵略。这里，作者以隐晦曲折的方式，表达了团结抗日的思想，暴露了日寇侵略中国的罪行，写出了人民群众的觉悟和他们的爱国精神，指出了只有团结起来，坚决抵抗，才有出路。正如当时评论写道：“费穆先生创作出了这个如何去采取联合阵线来抵抗狼患的故事，而获得了只有结成抗敌的统一战线，才能有最后的胜利的结论。”

影片《狼山喋血记》，故事虽然简单，但寓意深刻。它不仅写出了人与狼的斗争，而且也写出了人民自身与落后意识、错误主张的斗争。对于狼患，一开始人们就表现出不同的认识：赵二、白胡子是不抵抗主义者，他们主张画符防狼，认为狼是不能打的，否则越打越多。这些谬论遭到了猎人老李当场反击；而深受狼害的李老爹、小玉父女和猎人老张、刘三都是积极的打狼派。随着狼患的日益严重；由一两只到成群结队，由黑夜出来到白天出来，特别是在李老爹、刘三儿子先后被狼咬死后，人们再也不能忍受了，那些思想疑惑、态度摇摆者开始转变。最后，当狼群又进村袭扰时，人们在小玉、老张、刘三的带动下，都拿起了武器，投入打狼保村庄的战斗。刘三妻由胆小怕狼成为一个勇敢的打狼者；连赵二也最后觉悟，拿起武器向狼射击；只有那白胡子跑到土地庙去作祈祷。影片正是将两条矛盾线索交替发展，互为作用，推动情节的不断发展，最后由思想认识的统一达到行动上的一致，战胜狼患将戏剧推向高潮，完成影片的主题，给人以深刻启示。

影片《狼山喋血记》虽然写的是村民群像，打狼故事，但艺术结构还是

严谨、圆满的，情节发展也很有层次，思想脉络也很清楚。影片开始渲染了山村日夜狼嗥狗叫的环境气氛，接着展示村民中主要人物，并将小玉、老张、刘三夫妇、赵二与小哑巴分成四组画面相继推出，造型别致，并印有字幕，很有新颖之感。再往下就是表现狼对人的威胁，人对狼的态度……影片结尾处有强调意味，它的高潮戏处理得鲜明有力，打狼的群众场面表现得很有层次，全体村民有聚有散，先围歼狼群，后分头各个击毙，最后消灭狼群，胜利而归，还插一支打狼歌，这些都助于强化影片的主题。

影片《狼山喋血记》在许多画面的处理和音响效果的运用上，都能创造出一种强烈的戏剧气氛。它的画面构图非常讲究，光影表现清晰柔美，特别是夜景（山野和村舍等）拍摄得具有一种幽深的意境感。影片在音响效果的运用上极为突出，像夜晚狼的嗥叫、狗的狂吠以及猎人的枪声等，都成功地渲染了狼患笼罩山村的恐怖气氛。像影片开始：清冷的目光，起伏的山岗，灌木丛生、杨树耸立，山坳里传出声声狼嗥，村子里也发出声声狗叫，猎人老张屹立在山岗上，他身旁两条猎狗瞪目竖耳随时准备扑向狼群；又一阵狼嗥……这里声画光影综合运用的成功，有力地渲染了冷目狼烟的山野环境气氛，同时将影片重要角色狼，以声代之推了出来，其画面构图犹如一幅清幽俊美的油画，具有一种诗的意境美。影片的不足是，导演对这个寓言故事使用一般故事片的表现方法，显得缺乏“寓言那种特有的风格”。但在短短的三个半月时间和反动当局种种限制下，费穆能拍出这样一部宣传抗日的国防电影，也属难能可贵。所以，进步评论给它以热情肯定，说“这个非常宝贵的作品，在国防电影客观环境极端恶劣的情势下，它是在这个风雨飘摇的时代里所诞生的第一个健康的孩子，无论它健康的内容、处理画面的构图以及演员各方面都是中国电影史上稀有的收获，是国防电影建立的第一个标本”。

（封敏）

压 岁 钱

1936 年　摄制：明星影业公司
编剧：夏衍
导演：张石川
摄影：董克毅
主要演员：龚秋霞（饰江秀霞）胡蓉蓉黎明辉（饰交际花）王献斋（饰经理）吴茵（饰小娘姨）黄耐霜（饰老板娘）王吉亭徐莘园（饰医生）

【故事梗概】

《压岁钱》是 30 年代进步电影优秀影片之一，也是夏衍 30 年代后期电影剧本的代表作。它写于 1935 年，经过再次修改，1936 年由明星公司拍摄，张石川导演，为避免反动当局的迫害，电影是以洪深编剧名义出现的。1937 年初上映，很受观众欢迎。

影片表现的是：1934 年农历除夕夜，灯光闪耀的大都市，浓郁的传统节日气氛。在爆竹声中何老先生一家在客厅里吃年夜饭。他的儿子外出未归，家中只有儿媳和 6 岁的孙女融融，另外还请了融融的表姐江秀霞及其未婚夫孙家明。席间观看融融跳舞表演，表姐是歌舞演员，提出融融可以跟她一道参加明天的演出，一家人其乐融融。吃罢年夜饭，二位客人赶往剧场参加除夕演出，融融进屋睡觉。这时祖父悄悄地给孙女送来一块贴着“ 囍 ”字的银元，放在她的枕头下边。第二天，融融拿了这块压岁钱去纸烟店买了金钱炮。老板娘拿到这块有喜字的银元非常高兴，欲存入体己钱，而老板不让，并将这块银元很快找给了另一购物者。对面交际花杨小姐家客厅里，吴经理等一群阔男女在嬉笑，收音机里传出《舞榭之歌》的靡靡之音。小娘姨进来将找回来的这块银元交给主人，杨小姐却扬扬手赏给了她。小娘姨得到赏钱后引起老娘姨的嫉妒与争抢。后小娘姨将这块银元先后转给了与她偷情的汽车夫与白相人。白相人用这块银元买票去看江秀霞、何融融的歌舞表演。歌舞团领班孙家明不顾未婚妻的反对而去私会另一女人，他向票房支款时得到这块银元，可是刚出剧场门口，便将此钱抛掷地上，赏给为之开汽车门的侍童。这个贫穷的孩子，回家后为给母亲治病买药，立即将银元交给了医生。医生在回家途中，遇上一个行骗上吊的老妇，他去救她，并将这块银元送给了她。老妇竟是杨小姐家的老娘姨。她得到这块银元后便存入江东银行。数月后，银行倒闭，吴经理不顾客户的利益，在客户砸门声中，将库存数额统统取出，从后门卷逃。这时他拿出一些钱差福生给他的情妇杨小姐送去。而福生不再听经理的话了，将这些洋钱私吞，还去向小商贩放高利贷，不巧途中遇到强盗打劫，在抢夺中这块银元滚落到地上角落。压岁钱由此开始了另一种经历：先被小娘姨倒出的垃圾盖住，后被拣破烂的小三捡到；小三跑步送回家中，父母见到惊喜若狂，招来众邻居围观，其中一邻妇的炊火蔓延，引起棚户区火灾一场。灾后的废墟，成为大发营造厂建筑工地，在此施工的工人甲发现了被火烧过的这块银元，工人乙提出与他分享，在争执中这块银元又为把头所掠夺。把头拿着这块银元去跳舞，时遇江秀霞沦为舞女，火烧银元又转给了她。江秀霞不堪舞场屈辱，翌日去找她的老同学张曼，恰好碰上房东在逼房租，她将这块银元为张曼付了房租，并留下来做了补习学校教师。房东得

钱后离去，在街上又被一惯偷将这块银元又偷去。小偷进一酒店喝酒，老板在看报纸，镜头显出：“从今日起银元收归国有，公私收付一律以法币为限……”接着小偷付钱，老板拒收他这块银元而收他的毛钱。这时街头传来丢钱人的哭诉声，他是个乡下人模样，寻祖未遇，盘费又被偷了，引来不少围观者。此时小偷从酒店里出来走近他说：“别哭了，这块银元给你吧！”乡下人感激不已，拿此银元去纸烟店换钱发现其价值又比昨天少了。酒店老板出来给他解释，他不相信。这时在旁观看的一个胖子凑到乡下人跟前，换走了这块银元。胖子很快来到码头轮船上，又以一块两毛五卖给走私犯，两人正在数钞票时，突然海关警察冲进来，不由分说将他和走私犯带走，把所有银元没收，那块火烧银元也被装进了口袋。又到一年的农历除夕，都市街道一派萧条，唯有小学校里充满生机，张曼在上课，黑板上写着：“团结起来，保卫国土”；字幕写着将《舞榭之歌》改成《救亡之歌》，张曼满怀信心地高唱着《救亡之歌》，令学生兴奋异常，接着收音机里传出这支歌声：“这儿有新的生命，火的热情；这儿有生的意志，战的精神……”铿锵有力的歌声传到千家万户，看到男女老少都在收听或跟唱，同时又见何老先生一家四口吃过年夜饭，爸爸送融融去睡觉，爷爷又送来压岁钱，只是今年的换成了法币。最后，强烈的音乐旋律，雄壮的救亡歌声又起，将全剧引向高潮与终结。

【评析与欣赏】

作者夏衍，不仅是 30 年代左翼电影运动的组织者、领导者，而且也是卓有成就的电影剧作家。从《压岁钱》的剧作来看，他以敏锐的社会观察、娴熟的电影技巧以及通俗的民族形式通过一块压岁钱的流转过程，生动地展示了中国 30 年代五光十色的大都市生活,真实地勾勒出了形形色色的市民众生相，从而含蓄地表达了反帝反封建的思想主题。

影片《压岁钱》在结构手法上有着突出的特点，至今给人以新巧之感。在旧社会，钱的关系，归根到底是人与人关系的本质表现。作者抓住这一点，运用一块银元贯穿全剧，把所要表现的各色人物、纷繁生活，用一条共同的线索统一起来。这种钱串式结构与严谨的戏剧式结构不同，它有着相当大的自由度和伸缩性，加之与电影时空自由的特性相结合，既能展示广阔的社会生活和各类人物，又能保持艺术上的完整与统一。祖父两次给孙女送压岁钱的构思，也很巧妙，它使全剧首尾呼应，构成影片的序幕和尾声。而第二次的压岁钱由银元变成法币，也反映了时代的变迁，生活的继续，很是耐人寻味。

影片《压岁钱》善于运用现实主义的白描手法勾勒各色人物，刻划不同的性格特点，并形成多层次的对比。这部作品不是那种只写一两个典型人物、叙述一个完整故事，而是表现众多人物群像、都市生活形态，这就需要在有限的片长中，使用更简练的镜头、白描的手法去勾勒人物、刻划性格，影片正是做到了这点，它常常只用几个细节、几个画面，及至几句对话，就勾勒出一个生动的形象，刻划出他的性格，客观上形成多层次的对比关系，启人深思，像老娘姨与小娘姨争赏钱，只用几句对话勾勒出同是娘姨者性格的差异；老娘姨上吊行骗，医生救命送钱，只用远近两个镜头画面则表现了两个人物品格的优劣；老娘姨到银行居然只用了手拿存折排队一个画面，而吴经理不顾客户利益，取出库存余额从后门卷逃，镜头运用也相当精练而明晰。

让观众意会到老娘姨骗人钱，而她又被吴经理所坑骗，构成人物群像间多层次的对比，打破了简单化的贫富悬殊、阶级对立的公式，丰富了影片的思想内容。

影片《压岁钱》表现了一种民族化、大众化的艺术风格，给观众以亲切熟悉之感。据说是夏衍受美国片《一百万》的启发而创作了《压岁钱》，但它丝毫没有生套欧化之感，而是借鉴它独特的结构手法，完全表现了 30 年代中国大都市的生活内容、传统的民族文化与民族心理。特别是影片的开始，用了相当的篇幅渲染了浓郁的节日气氛，表现了传统的风俗文化。诸如“恭贺新年”的彩匾，砰砰的鞭炮声，唱拜年歌、吃年夜饭以及送压岁钱等，令人感到十分亲切。只有民族化的表现，才具有大众化。影片中的插曲《舞榭之歌》是以流行的靡靡之音出现，后将其改成《救亡之歌》，利用旧瓶装新酒，这本身也是一种大众化的表现，而且又具有时代精神。

影片《压岁钱》的思想内容是丰富的，主题表现是含蓄的。作者善于将自己的革命倾向隐蔽起来，多用画面展示客观生活，让观众从中意会，尽量避免宣传色彩。《压》片正是巧用一块银元串连各色人物的独特结构，对都市社会生活作了客观的再现，它可以说是 30 年代中国都市社会一幅生动、真实的生活画卷！同样一块银元，小商贩用它谋生糊口，交际花用它赏赐女佣；歌舞团领班将它抛在地上，侍童却用它去给母亲治病买药；银行经理卷逃时将它送与情妇交际花享用，而舞女江秀霞却将之为同学付了房租，有钱人得到它挥霍如土，而棚户区贫民得到它却惊喜若狂，有人用剥削手段掠夺它，有人则铤而走险抢劫它，有人用之吃喝玩乐，而又有人为之付出青春的代价……总之，通过这块银元，把当时都市社会各阶级形形色色的人物及其不同的生活地位都展示了出来，并揭示出在这块压岁钱背后他们相互之间的社会关系。同时还表现了当时半封建半殖民地的中国都市社会的混乱、黑暗和分崩离析的情景。不仅如此，作者在暴露社会黑暗的同时，更看到了都市社会生活中的光明面，表现了进步力量的存在，那就是以张曼为代表的知识青年，她们不怕吃苦，以脚踏实地的教育工作，呼唤着人们的觉醒，鼓舞大家投入“团结抗战，保卫国土”的斗争，片末以铿锵有力的“救亡之歌”迎来新的一年。这才是全剧的主旨与落脚点。所以，《压岁钱》的主题表现又具有丰富性和含蓄性的特点。

影片《压岁钱》的导演处理基本上体现了剧作的思想倾向和风格特点，表现了张石川一贯的平易手法。影片叙述清楚，剪辑流畅，节奏舒缓，并重视影片的娱乐性与趣味性。他用了很长篇幅表现江秀霞和何融融的踢踏舞表演，小演员活泼可爱，令观赏者愉悦；还有胖子穿其兄的衣服制造不少噱头、笑料，也引起观众浓厚兴味。但也有些场面处理失之确当，像棚户里贫民对一块银元的围观以至引起一场火灾，似乎太夸张了些，有损棚户区人民的形像。总之影片表现了一种市民电影的格调与趣味。

（封敏）

马路天使

1937 年　摄制：明星影业公司
编剧：袁牧之
导演：袁牧之
摄影：吴印咸
主演：赵丹（饰陈少平）周璇（饰小红）赵慧琛（饰小云）魏鹤龄（饰老王）

【故事梗概】

在 30 年代的上海下层社会里，有这样几位相依相帮的青年男女：小陈，20 多岁，瘦高个儿，眉清目秀，善良乐观，是民间婚丧嫁娶乐队里的吹鼓手。报贩老王，30 多岁，是一个敦厚朴实的人。还有一位理发师，一位小贩，一位失业者。他们五人都是独身，同住东太平里弄堂里。与小陈租住的房间窗对窗住着的是一位十六七岁的歌女小红。她是琴师与鸨母的养女，平时，琴师带她到酒楼饭店去卖唱。小红单纯天真，她与小陈相恋，常常窗对窗抛物传情。小红还有一个“姐姐”小云，她被鸨母逼着上街拉客当妓女，她也爱着小陈，可小陈鄙视小云的妓女身份，老王却暗恋着这个风尘女人。一天，小红在酒楼卖唱，被流氓顾成龙看中，顾成龙与其帮凶“寄生虫”合谋要占有小红，他们便收买琴师与鸨母，既请客吃饭又送衣料；可小红还蒙在鼓里，将顾成龙送的衣料还高兴地拿给小陈去看，小陈看到小红接受有钱人的衣料，以为她变心了，便对小红产生了误解，痛苦得到酒店酗酒浇愁，并侮辱性地掏钱令小红为他歌唱，小红在琴师逼迫下怀着悲怨唱了《天涯歌女》，由此二人隔阂更深，并断了来往。不久，小红亲耳偷听到琴师与鸨母要把她卖给顾成龙当小老婆的实情，小红万分吃惊！这时小云出主意让小红去找小陈想办法，小红无可奈何地来到小陈房间，两人消除了误会。在老王等把兄弟的帮助下，小红随小陈、老王他们当夜逃离开了原住地。在一处偏僻的小巷深处，把兄弟们张罗帮助小陈与小红结了婚。一天晚上，老王在一条弄堂口遇到了小云，动员小云逃出来与他们一起生活，小云下不了决心，老王失望地回去了。小云尾随跟去，这样便知道了小红他们的住处，当小云往回走的时候，碰见了查夜的警察，小云害怕得转身就逃，直奔小陈、小红住处。警察追来，老王他们都说小云就是住这儿的，于是便保护了小云，小云也便住了下来。小红喜悦地为“姐姐”赶做新衣服，并买来药为小云治病；老王更是关怀小云无微不至，两人关系非常密切。不久，因理发店关门，小陈的把兄弟理发师被辞退了，丢掉了饭碗，理发师愁得几乎要哭起来。小陈把众把兄弟带到理发店去动员老板重新打开铺面门，老王敲起小鼓，小陈吹起喇叭，理发师在门口高喊“大减价，剃两个头、付一个头钱”这样兜揽生意，吸引来许多围观的人，可仍无人理发，偶然间他们发现一个人穿过人群向理发店走来，众理发师迎了上来，一拥而把来人架到理发椅上，便围布巾，往脸上刷肥皂水……当此人狂怒起来时，才知人家并不是来理发的，而是房东来收房租金的。小陈只得拉着老王与理发师逃回住处。不料，在围观的人群中有琴师，这个老狐狸偷偷跟踪小陈他们，终于发现了小红藏匿的地方。第二天，小陈、老王都出外了，家里只留下小红与小云二人。不久，琴师带着顾成龙与“寄生虫”找到了小红住处；小云当机立断，令小红从后窗逃走，

自己挺身而出！她怀着满腔怒火，抓起菜刀与仇人拼搏，她终于倒在血泊里，顾成龙等见出了人命，便逃离了现场。当小云在弥留之际，看到小陈在给她喂水，又看到小红在掉泪，她的神态很安详，并嘱咐小陈"要好好保护小红"。当小云的目光从地下室的窗户上看到警察的影子时，惶恐得打颤、惊叫，终于昏迷了过去。老王去请医生，因预付的钱不够，医生终不肯来救命，小云便这样结束了悲惨的一生。此时此刻，老王、小陈、小红、理发师等都流着泪，他们都感到这位悲苦、善良的穷姐妹为保护小红，勇敢地献出了生命，她虽是妓女，她的灵魂却如天使般纯洁、高尚！她永远活在这一伙穷朋友的心里！

【评析与欣赏】

《马路天使》是由周璇、赵丹主演，袁牧之自编、自导的一部既有深刻社会思想意义，又有很高艺术成就的现实主义优秀影片，被评论界誉为"中国影坛上开放的一朵奇葩！"这部影片的成功，很重要的一个原因是创作来自社会生活。据说，过去袁牧之与赵丹、魏鹤龄、钱千里、郑君里、聂耳等几个朋友，晚上常常会聚到一家小酒馆去，一边喝酒聊天，一边谈时局、谈人生、谈艺术。在这里他们接触到社会下层各种各样的人，他们同情这些"下等人"，便产生了用艺术表现他们生活与命运的愿望。袁牧之还特意到上海八仙桥、四马路一带的茶馆、澡堂、妓院去观察生活，这样就成功地创作了《马路天使》电影剧本，并亲自导演了这部影片。影片通过对社会底层妓女、卖唱女、吹鼓手、报贩、理发师、失业者命运的描绘，真实地再现了 30 年代大都市下层贫苦市民的苦难生活及悲惨境遇，形象地揭示了旧中国社会的黑暗和罪恶；同时，通过人物关系，展现了他们正直、善良、团结互助、忠贞爱情、舍己为人、"同甘苦、共患难"的优美品德和纯洁心灵，编导者以鲜明的爱憎观点，通过极平凡的生活事件，逼真的人物形象，表现了妓女小云等"下等人"身上闪耀的真善美的光彩。这也正是创作者将这部影片定名为《马路天使》的本意之所在。这是艺术家以深沉、真挚的感情，拌和着苦涩的笑与辛酸的泪，为社会最低层的人们谱写的一曲优美动情的颂歌。这部影片总体来说，是表现丑恶势力对美好事物的毁灭，而创作者以更细腻的笔触，通过人物关系的微妙变化，揭示了社会底层普通人身上善良、互助的美好品性。主要刻划了吹鼓手小陈、歌女小红、妓女小云等三人的形象。小陈是希望的化身，他年轻、乐观、热情。尽管他处在苦难与血泪的时代，但他不悲观、不沉沦，贫苦兄弟谁有困难，他就去帮助谁。他心地正直善良，妓女小云爱着他，他因鄙视妓女这个职业，从不理小云，但当小云在街道拉客被警察追捕时，他却拯救了这个被侮辱被损害的弱女人。他忠贞爱情，对歌女小红一片深情，赵丹饰演的小陈，将角色的性格特点表现得极其生动逼真。当小陈与小红发生误会引起感情波折时，赵丹把人物无比痛苦的心情表现得非常感人，他借酒浇愁时那种醉醺醺、痴呆呆的眼神；他在酒店报复性地强迫小红给他唱歌时那种又怨又恨的感情，以及由歌声引起对往日爱情的回忆时，那种黯然伤神的悲痛；当小红向他表明心迹，解除误会时，他拉住小红的手打自己的脸，并簌簌泪下，那种后悔莫及的负疚感情，都被赵丹表演得情真意切，很有分寸和层次。在影片中，小红是美的化身。她纯洁、善良、美丽，她本应过幸福的生活，但却饱经家破人亡、流落异乡的辛酸和苦难，流氓想占有她，琴师把她当作摇钱树。而小陈对她有真挚的爱，小云也时时

保护她，这位纯情少女形象与当时的罪恶社会形成了美与丑、善与恶的鲜明对比。尤其是周璇将小红一角饰演得格外活鲜生动，富于魅力。她的表演感情细腻，两次对小陈唱《天涯歌女》情境不同，唱出了人物截然不同的感情。当他们感情融洽时，她唱出了恋人情投意合的优美心声；当他们发生误会时，同一支歌，同一个喉咙，她却唱出了曲外之调、歌外之声。声声饱含委屈，字字充满怨恨。前后对比，形成强烈的艺术感染效果。当小陈误会了小红，小红在危急中不得不自动来找小陈时，她饱含委曲什么也说不出来，只是捂着脸抽泣，接着就势靠在小陈身上，继而用拳头捶打小陈胸脯，嘴里叫着“我恨你！”当小陈道“对不起”，拉住她的手打自己的脸时，她却把手抽缩了回来，止不住痛哭起来。在这场感情复杂的戏里，周璇通过靠、捶、泣、缩手、痛哭等一连串动作，将人物既恨又爱，既委屈又欣慰的感情体现得分寸准确，真切感人，表现了周璇的表演才华。影片中的小云，是作为“天使”的化身来塑造的。她由东北流落上海沦为下等妓女，琴师强占了她，鸨母虐待她，嫖客任意欺凌她，警察追捕她，连社会下层的小陈也鄙视她，使她肉体与精神受到双层的摧残，成为人世间最不幸的人。然而她也向往幸福，追求爱情，单恋着小陈，与小红“同是天涯沦落人”，她时时保护着小红，当小红处在危难关头时，她挺身而出，以牺牲自己的生命，成全了小红与小陈的幸福，表现了“天使”般善良美好的心灵，放射出这个被侮辱与被损害者优美崇高的品性光彩。赵慧琛将这个角色表现得深沉而又传神。

艺术家在这部影片的艺术表现上，采用了旁敲侧击的手法，通过细节揭示时代信息，深化了思想内涵。如通过《四季歌》曲折地反映了东北沦陷，人民背井离乡的痛苦；通过查“难”字，巧妙地揭示了腐朽的当局已把半个中国拱手让给了日本。总之这部影片具有较高的社会意义和艺术价值。

（少舟）

青年进行曲

1937 年　（有声）黑白故事片
摄制：新华影业公司
编剧：田汉
导演：史东山
摄影：余省三
主要演员：施超（饰王伯麟）胡萍（饰金弟）张慧灵（饰沈元中）顾而已（饰王文斋）

【故事梗概】

1936 年初冬的一个早晨，在华北某大城市一条偏僻的街道上，表情严肃的爱国学生沈元中，正紧张地注视着满载粮食的卡车驶入糖栈大门。突然，几声刺耳的枪声打破沉寂的街道，元中应声倒地，鲜血从胸口渗出。

某大学教学楼前，目睹元中被害的同学乙，激动地向同学们讲述元中因暗中调查奸商走私囤居粮食，而被奸商的爪牙暗算的详细经过。同学们心中燃起愤怒的火焰，而性格懦弱的王伯麟却慢慢低下头，原来他父亲就是一个专营走私粮的奸商。刚从昏迷中醒来的元中，望着站在病床前的同学，勉励他们要继续从事救国除奸活动，并将女工金弟介绍给好友伯麟相识。

元中死后，伯麟与金弟有了更多的接触，他逐渐发现金弟身上有许多可贵的品质，在金弟的启发下，他有了很大的进步。伯麟和金弟相爱了。奸商王文斋为了走私粮食的方便，极力反对儿子与金弟的交往，他要儿子娶袁茂堂的女儿蕴玉为妻。这时候因日寇进攻华北，形势更加紧张。王文斋与袁茂堂狼狈为奸，趁机大量购进粮食，囤积居奇。伯麟知道此事，指责父亲囤粮的行为无疑是帮助日寇，扰乱了自己的后方，王文斋无言以对。为阻止儿子参加爱国运动和与金弟的往来，王文斋设下圈套，安排伯麟和蕴玉一起去上海办事。伯麟行前特向病中的金弟辞行，他向金弟保证从上海回来就自己找事做，然后就自由自在地生活在一起。伯麟刚踏上去上海的火车，王文斋就来到金弟家中，他拿出伯麟和蕴玉的合影照片，恶毒地离间了伯麟与金弟的爱情。随后他又指使工厂将金弟除名。金弟悲愤至极，病情日益严重。当伯麟从上海归来，跑到金弟家时，眼前的金弟已是奄奄一息。金弟的小妹怒骂伯麟欺骗姐姐的感情，并将他赶出金家。伯麟知道了金弟病因的真相，感到无限冤屈。金弟死了，这对伯麟是个沉重的打击，他一度十分消沉，但当他想到沈元中临死留言时，他又重新振奋起来。伯麟感觉到这个社会多么使人痛苦，自私，虚伪，卑鄙……他下定决心与自己的家庭决裂。伯麟听说到日寇正大举进攻华北某要塞，而奸商父亲又准备将全部囤积的粮食高价卖给日寇时，他怒不可遏地冲到父亲面前，怒斥这种行为是严重危害民族利益的汉奸行为。王文斋不仅不听劝告，反而催促爪牙宝生速去成交这笔买卖。伯麟当机立断，掏枪击毙宝生，他和这个家庭彻底决裂了。王文斋惊恐万状，慢慢垂下了头。

在辽阔的漠野上，身穿义勇军戎装的王伯麟和战友们齐声歌唱：前进，中国的青年！挺战，中国的青年！中国恰像暴风雨中的破船，我们要认识今日的危险，用一切力量，争取胜利的明天！

【评析与欣赏】

《青年进行曲》上演的时候，正是中国人民抗日战争爆发后的第三天。这部描写人民群众与卖国奸商斗争及青年知识分子走上民族解放战场的影片，紧密地配合了中国人民的抗日战争，鼓舞了与日本侵略者浴血奋战的中国人民的斗争意志。

一、紧贴现实、激情澎湃

这部影片是田汉自 1932 年化名陈瑜写出第一部左翼电影剧本《三个摩登女性》以来，第一次以自己的名字田汉署名的电影剧本。这既反映了对敌斗争形势的发展和变化，也表明了田汉对敌斗争的鲜明立场和大无畏的精神。在这部影片里，田汉保持了他在以往的电影创作中洋溢着的革命激情，对王文斋之流的奸商在国难当头的严重时刻，勾结日寇倒卖重要军事物资——粮食的投敌卖国行为表示了极大的义愤，给予深刻的揭露，对于这种卖国行为进行坚决斗争的工人群众和青年知识分子坚强的斗争意志和美好的爱情，给予热情的赞场。

二、真实生动的人物形象

《青年进行曲》的主要人物有女工人、大学生，也有卖国的奸商、富贵人家的夫人、姬妾、小姐和花花公子。在形形色色的人物的塑造中，显示出导演史东山的不凡功力。

王伯麟是本片的主人公，他出身于卖国奸商的家庭，在他的身上，青年人向上的热情、国难当头的严重形势所激起的担负国家民族命运的责任感，与家庭的压力和柔弱的个性，在他的性格中显示出很深的矛盾和动摇。编导很有分寸地刻划出他的个性，并且真实可信地写出在争取民族解放斗争的推动下，特别是在沈元中、金弟和同学们的帮助下，他终于克服了自身的弱点，毅然处决了奸商的爪牙，离开了卖国奸商的家庭，投身到抗日义勇军的行列中去，成为两肩担起兴国责任的时代青年。

女工金弟是作者着力刻划的人物，她正直坚毅，在面对强敌的时候毫不畏惧，影片中特别是为她设计了这样一个情节：在沈元中的追悼会上，突然闯进来三个便衣特务，众人感到紧张，王伯麟还显露出惊惧，金弟坦然地接唱起因特务闯入而被打断的《战士哀歌》，显示出她的勇敢和坚定。在王文斋用利诱和蒙骗的手段要她离开伯麟时，她断然拒绝了王文斋的无理要求。在爱情面前，金弟有她坚定的一面，她是在逐渐地了解了伯麟的为人后才敞开了爱的心扉的。但是，由于有了小妹的前车之鉴，她在爱情上始终是犹豫不定的，甚至在王文斋伪造的证据的打击下疾病加剧，最后离开人世，以死控诉了社会的黑暗和奸商的恶毒阴险。

奸商王文斋是影片中着力鞭挞的人物。在国难当头的时候，为了一己的私利，他不惜卖国投敌，倒卖军粮，一方面干着这样的肮脏勾当；一方面又供佛念经，道貌岸然；一方面自己坐拥妻妾；一方面扼杀儿子的纯洁爱情。影片在刻划他的多侧面的性格的时候，还细腻地表现出他一步步走向罪恶的过程；一开始他还不是明目张胆地倒卖军粮，而且当伯麟质问他的时候，他还觉得有点理亏；看学生演戏的时候，也多少有点理不直气不壮，但由于敌人巨大利益的诱惑，他终于走上了卖国的罪恶道路，落得离亲叛众的可悲下场。

三、真实的典型环境

史东山作为电影美术师出身的导演，十分注意影片的美术设计，其中尤

其注意主人公生活场景的典型环境的设计。《青年进行曲》是以华北五省自治为背景，故事发生在北方某城市，主人公王伯麟的家设计为一座洋房，底层的前半部为客厅和书房，后面用布帷隔开为佛堂；楼上则为佛堂和卧房，这显然与其它电影中惯常出现的上海建筑的格局有明显的不同。金弟姐妹的家也具有鲜明的北方贫民住宅的特点，低矮的土墙、木条钉成的栅栏门、熬药的灶火、临门的街道等，都不同于南方城市的郊区。典型环境的真实，本身就具有很强的艺术感染力，同时也为演员提供了真实的表演环境。

四、鼓舞斗志的歌曲

由田汉作词、冼星海作曲的主题歌《青年进行曲》和插曲《战士哀歌》为影片大大生色。《战士哀歌》是青年学生和青年工人们纪念为检举汉奸行为而牺牲的沈元中的追悼会上唱的。这首歌采用单三部曲式，一头一尾两段速度缓慢，并特别采用了 3/4 节拍，表达了对牺牲的战士的哀思；中间的段落速度稍快，采用了节奏明快的 2/4 节拍，表达了继承烈士遗志的决心。这首歌有力地烘托了追悼会的气氛，在歌曲演唱过程中，展现了各种人物的心态，剧情也在继续向前推进，显示了导演运用电影歌曲的功力。

主题歌《青年进行曲》是一首情绪激昂节奏有力的进行曲，多次出现的“前进，中国的青年！”的乐句，形象鲜明，具有很强的号召力。全曲一气呵成，有如势不可挡的抗日洪流，鼓舞和号召亿万青年走上民族解放的战场。这首歌曲不仅在当时产生了积极的社会影响，而且流传至今，成为一首脍炙人口的青年歌曲。

《青年进行曲》作为一部反映青年知识分子与卖国奸商进行斗争，并最后加入抗日义勇军战斗行列的影片，是中国抗战电影的先声，在中国电影史上占有重要的地位。

（姬朝耀、朱天纬）

夜半歌声

1937 年　黑白故事片
摄制：新华影片公司
编剧：马徐维邦
导演：马徐维邦
摄影：余省三　薛伯青
主要演员：金山（饰宋丹萍）胡萍（饰李晓霞）施超（饰孙晓鸥）顾梦鹤（饰汤俊）

【故事梗概】

故事发生在民国初年北方的一座小城市。

革命青年宋丹萍是秋柳剧社的一名出色的歌剧演员，经常参加演出一些鼓吹革命的进步剧目。反动军阀疯狂镇压革命，到处搜捕宋丹萍，宋丹萍的处境极为艰难。此时的宋丹萍正与当地豪绅李宪臣的女儿李晓霞热恋着。

大地主家的纨绔恶少汤俊在追求李晓霞遭到拒绝后，恼羞成怒，唆使流氓等在剧院门口用镪水泼在刚刚演出后的宋丹萍脸上，丹萍惨叫一声，躺倒在地。

宋丹萍的脸虽已痊愈，但已丑不像人，他痛不欲生。为不贻误李晓霞的终身，他托人假报死讯，李晓霞闻此噩耗，悲痛欲绝，精神失常。李宪臣对女儿如此痴爱一个他认为大逆不道的叛党，感到惶恐、羞辱，认为这是“ 辱没了门风 ”，不念父女之情，竟然丢下已经成疯的女儿，携家眷远离这座小城。留在晓霞身边的只有朝夕相伴的年迈的奶妈。

丹萍在得知晓霞的景况后，非常伤心，便蒙面隐藏在李家附近的一座戏院的顶楼，每当皓月当空，便昂首高歌，用歌声去安慰晓霞。精神恍惚、目光呆滞的晓霞每天都来到阳台上倾听着从剧院楼顶传来的歌声，每听一次歌，便得到一次安慰。

月圆月缺，夜雨朝晴，岁月如流水，仇恨在丹萍的心底堆积。十年过去了，冷落已久的剧院又开始热闹起来。“ 安琪儿剧团 ”在一个凄风苦雨的夜晚来到了剧院。

剧团的青年演员孙小鸥在一个梦幻似的时刻，结识了长期蒙面、含恨隐居在此的宋丹萍。宋丹萍从年轻人的身上看到了希望，在艺术上给孙小鸥以莫大的帮助，并将自己珍藏多年，修改后的剧本《热血》交给他们，使小鸥懂得了许多革命道理，使他们的演出获得成功。他还指点小欧去看望晓霞，给她力量，使她恢复青春。

汤俊在看戏时，又对小鸥的女友、年轻漂亮的女演员绿蝶起了邪念，潜入化妆室企图对绿蝶进行非礼，正巧小鸥赶到，与汤俊展开搏斗。汤俊穷凶极恶，掏枪对准小欧，绿蝶以身掩护小欧，饮弹身亡。这一切被一直站在楼顶上的宋丹萍看得清清楚楚，他抑积的仇恨如火山爆发，扑向汤俊与他展开了殊死的搏斗，宋丹萍步步紧逼，一直将汤俊逼到顶楼，汤俊被迫退到敞开着的窗前，被宋丹萍一个猛扑摔出窗外，坠楼而死。

众人追捕宋丹萍，丹萍走投无路，想到深仇已报，在这尘世间已无憾事，纵身从塔顶跳入浩浩奔流的江水中……

黑夜已悄悄地过去，东方透出一缕曙光，孙小鸥和李晓霞并肩伫立在江

边，望着滔滔的江水，悼念丹萍！

【评析与欣赏】

《夜半歌声》的编导者马徐维邦是中国电影史上一位极富个人创作风格的导演。《夜半歌声》是他的成名作和代表作。

《夜半歌声》表现的是民国初年青年革命者与封建势力充满血和泪的斗争，以及与之紧紧交织在一起的生死不渝的爱情故事。虽然类似题材的影片并不在少数，但《夜半歌声》以其深刻的思想性和高度的艺术性，以及导演特有的恐怖风格而在中国电影史上占有特殊地位。

一、一部具有浓烈恐怖风格的影片

影片的编导者从以下几个方面去加强和体现恐怖风格：

1.场景的设置：影片的男主人公宋丹萍居住在一个破败的剧场里，剧场门墙上贴着的出卖剧场的布告，表明了它已经破损到被出卖的程度，同时，又表明了它的主人是当地富豪李家，即造成宋丹萍和李晓霞悲剧的罪魁李宪臣家。此后，随着安琪儿剧团的演员们进入剧场，一步一步地展现了破败的建筑、低垂的蛛网、破旧的布帷……当孙小鸥去见宋丹萍时，又进一步展示了摇晃的楼梯，尘封的居室，正如主题歌歌词中所形容的：“ 空庭飞着流萤，高台走着狸鼠，人儿伴着孤灯，梆儿敲着三更。 ” 在展现这些场景的过程中，影片中还加入了令人意外的突发音响、梆子令人揪心的敲击，以及周围及居民惧怕的反应，街头跑着的孤独的狗，以及在暴风雨之夜急驶的马车，所有这此因素，都增加了宋丹萍住所的恐怖感。

影片的女主人公李晓霞和她的奶妈居住的地方，是富家李宪臣的别墅，他对女儿李晓霞竟然与一个革命党，同时又是一个“ 戏子 ” 的宋丹萍有了“ 私情 ” 而感到家族蒙羞，于是弃女儿而去，别墅同它的主人一样遭到被遗弃的命运，那空旷的厅堂、荒芜的花园、萧瑟的古树，在迷朦的月色和悲凉的秋风中显得格外神秘。

2.人物的造型：影片的人物造型着意追求恐怖感，宋丹萍毁容后的面目“ 鬼似的狰狞 ”，令人感到恐怖惊惧，不寒而栗，具有极强的震撼力，使人对制造这一罪行的封建恶霸产生深深的仇恨和憎恶。而女主人拖着长长的白衣裙，披着长长的黑发，有如《聊斋》中善良的女鬼，虽然楚楚动人、惹人爱怜，但毕竟令人有恐怖之感。影片中，编导者运用对比的方法，以十年前潇洒倜傥的宋丹萍与坚贞痴情的李晓霞，以及孙小鸥、绿蝶这对年轻恋人的俊秀风流，与宋、李二人当前的恐怖造型之间的强烈反差，给观众以极大的震撼和感染，成为影片恐怖风格的一个重要组成部分。

二、一部用音乐结构的影片

《夜半歌声》的主人公宋丹萍是一位以歌剧演员的公开身分从事活动的青年革命者，在这部以音乐家为主人公的故事片中，不仅给了音乐以较大的篇幅，而且，编导者用田汉和冼星海为这部影片写作的主题歌《夜半歌声》和插曲《黄河之恋》、《热血》来结构影片，在歌曲的运用和展现中，展示了整个影片，使音乐在影片中起到了举足轻重的作用。马徐维邦最初是受到一部美国影片的启发而引起创作冲动，初步形成了宋丹萍在一座破坏的剧场上隔绝人世、忍辱十年的“ 戏核 ”，并且表达了反封建争自由的进步思想，而这三首歌曲所孕含的深刻思想性，它们所创造的境界以及所具有的艺术感染力，它们融入剧作后对影片的剧情开展和人物塑造所产生的作用，赋予了

这部影片以深刻的思想性和鲜明的时代精神，使马徐维邦孜孜以求的恐怖风格有所附丽,使这部影片成为本世纪 30 年代兴起的中国左翼电影艺术创作走向成熟的标志之一。

主题歌《夜半歌声》的写作，吸收和借鉴了西洋歌剧的咏叹调和大型艺术歌曲的写法，结构完整、铺排得当、富于变化，把宋丹萍这个既有坚定的革命信念，又有着坚贞爱情的革命者的丰满形象和内心世界，完美地展现给观众。插曲之一《黄河之恋》在影片中作为表现古代黄河沿岸人民反对异族入侵为内容的戏中戏的选曲出现，歌词语言质朴、旋律吸收了我国北方民间音乐的因素，并借鉴中国戏曲的表现形式，有机地加入了说白，使这首短小的歌曲形象生动而富于感染力，并直接地配合了影片制作时中国人民的抗日救亡运动。另一首插曲《热血》是作为反映欧洲革命志士斗争生活的戏中戏的选曲出现，较多地吸收了西洋歌剧的宣叙调的写法，歌词中运用了欧洲大革命时期反抗封建暴政的口号，节奏明快有力，旋律也比较“洋”。特别具有特色的是这部影片《序曲》的写作，它的主导动机不是来自主题歌《夜半歌声》，而是采用了插曲《黄河之恋》的形象鲜明而富于号召力的主题，用它与《夜半歌声》长气息的旋律交替出现，并不时出现定音鼓敲击的有力的短节奏，使人强烈感受到影片的英雄性格，更使人联想到影片上映时国家和民族所面临的严峻形势，与社会现实紧密地结合在一起。

三、演员的成功表演

《夜半歌声》中演员的表演，尤其是宋丹萍的扮演者金山的出色表演，是这部影片取得成功的一个重要原因。

金山是中国电影史上最有成就的男演员之一，多年投身左翼戏剧运动的舞台演出实践，以及深入到工厂中组织工人戏剧演出的革命实践，使他对宋丹萍这个人物有着深刻独到的认识和理解，他把自己所具有的情感通过人物表现得极为传神；无论是身着中式服装或身着戏装的照片，还是铁马金戈的战斗场面，在舞台上演唱《热血》，都可谓神形兼备。接到情人信件时的纯真的喜悦，等待情人到来的焦灼，表情分寸都极为真切，斜披大氅的几步走路，活脱脱一个 20 年代略带洋味儿的演员。毁容后的大部分动作主要靠说白，虽然型体动作不无夸张过火之处，但是运用语言的功力确实令人拍案叫绝。《夜半歌声》的上映，使金山成为受观众欢迎的明星，也从而奠定了他在中国电影史上的地位。

《夜半歌声》具有深刻的思想内容和很高的艺术性，并且特别具有导演个人艺术风格，是中国电影史上的重要作品之一。50 余年来一直受到广大电影观众的欢迎和喜爱，它的三首歌曲也一直传唱到今，历久不衰。

（郑培为）

十字街头

1937 年　摄制：明星影业公司

编导：沈西苓

摄影：王玉如

主要演员：赵丹（饰老赵）白杨（饰杨芝瑛）吕班（饰阿唐）纱蒙（饰刘大哥）伊明（饰小徐）吴茵（饰房东太太）英茵（饰姚大姐）

【故事梗概】

四个大学毕业生——老赵、阿唐、小徐和刘大哥，都面临着失业的苦闷。小徐懦弱，为找不到生活出路想自杀，被老赵救了回来。老赵劝慰小徐，认为我们尚未完成肩负的使命，不能轻生，虽然他还不清楚这使命是什么。后来，小徐卖掉自己的大学毕业文凭回家乡看望母亲。

房东老板娘整日逼老赵交付拖欠三个月的房租。老赵为谋职写信给多位朋友。不久，老赵的朋友介绍他去一家报馆当校对。老赵将这个好消息告诉阿唐和刘大哥。阿唐学的是美术，失业后典当度日，却是个乐天派。刘大哥的性格刚毅，日夜思想着沦落的东北故乡。他准备回去，“用武器打倒仇敌”。他们一起祝贺老赵当上了无冕皇帝。刘大哥要求在报馆工作要当群众的喉舌。老赵决心大干一场。

老赵的家附近有家工厂。他的隔壁新搬来一位女房客——杨芝瑛。小杨刚从女子职业学校毕业，初到上海，在一家绸厂里当教练员。老赵不知隔壁住上了人，将洗的衣服用竹竿伸过墙板去晾，滴水弄湿了小杨的枕头。小杨生气地将竹竿桶回去，衣服落了一地。小杨为挂衣服在木板墙上钉钉子时，又将老赵房里挂的赵、徐、唐、刘的照片锤落在地。老赵认为是老板娘干的坏事，为了报复，便把脏东西扔过去。从此，老赵和小杨便吵个不停。不过，他们见不着面，老赵每天上夜班，早上乘头班电车回家；而小杨上白班，早上乘头班电车上班。他们几乎每天都要在上下电车时碰面。老赵爱上了这位可爱的姑娘，但不敢跟她说话。在家里，这对素未谋面的冤家却闹得很凶，互用字条对骂，继续扔脏东西。

阿唐找到工作了，在一家绸缎店布置橱窗。

老赵除校对外，还写稿，得到报馆主笔的赏识，要他兼跑新闻特写。于是，老赵高兴地去跑“工厂风景线”了。老赵约阿唐去绸厂采写消息报道。在工厂门口巧遇流氓调戏小杨。他们去打败流氓。老赵为救了自己心爱的人而欣喜自得。小杨过来感谢他们的时候，发现老赵穿的衬衣正是自己扔向隔壁被墨水染脏并画上小猪的一件，才知道这位每天在电车上相遇、给她好感、并爱上他的英俊青年原来就是自己的邻居。当老赵要求向她访问工厂新闻时，小杨不告诉他自己的地址。他们相约在公园会见。老赵写出系列报道《女工哀史》。

时局日益紧张，刘大哥决定回东北参加抗敌军，临行前给老赵、阿唐留了个字条，要他们多“看一些社会科学的书”，以“能更看清楚一些现实的环境”。同时，上海的经济恐慌影响了民族资本企业的动摇，工厂倒闭，小杨失业了。她想离开上海，要去同老赵告别，她冲进老赵的房间。老赵不知道隔壁住的就是小杨，刚才还往那边扔脏东西。当他知情后又狼狈，又兴奋。他们终于相互了解了，拥抱在一起。

可是小杨不愿意妨碍自己心爱的人，在老赵上班去时，她走了。第二天，老赵回家，满腔热情变成了泪珠。他病了，不能工作了。小杨住在同学姚大姐家，见几天的报纸上都没有老赵写的文稿，很着急，要求姚大姐去探望老赵。老赵知道小杨消息后，病也痊愈了，马上下床写稿。正在高兴的时候，报馆来通知：已有人代替了他的职业。

阿唐工作的绸缎店被封，也失业了。老赵和阿唐沮丧地走上街头，遇到小杨和姚大姐。他们在报纸上读到小徐在归途中自杀和刘大哥在抗敌联合军中成了民族的斗士的消息，他们醒悟：“要做人，就要像刘大哥！小徐太软弱……”在十字街头，他们由彷徨到觉醒，四人肩并肩，跨过铁索，大步向前走去。

【评析与欣赏】

《十字街头》摄制于 1937 年，是现实主义电影艺术家沈西苓的代表作。

沈西苓生于 1904 年，曾留学日本学习绘画。回国后参加左翼文艺运动，并执教于上海美专和中华艺术大学，曾参加创造社，参与组织艺术剧社，以及中国第一个普罗美术团体“时代美术社”。1931 年入天一影片公司任美工师， 1933 年入明星影片公司任编导。曾发表多篇文章，声明电影是教化社会，启示民众的最有力的武器；提出电影艺术要与现实相结合，要为民众服务的主张。因此，他的作品始终与中华民族和人民的命运紧密相联，以反帝反封建为主题，拍摄出《上海二十四小时》、《乡愁》、《船家女》等颇受好评的影片，而《十字街头》标志了他的创作思想的成熟和发展。

《十字街头》的剧本，是沈西苓从东北流亡学生和从学校里出来的失业的朋友闲谈国事、家乡的故事中得到启发，结合自己的生活体验，试图“归纳成一个整个的社会问题”。影片截取了生活的一个横断面，描写处于民族矛盾与阶级矛盾日益尖锐化的 30 年代的知识分子的苦闷、徬徨和挣扎，提出正视现实，冲破个人象牙之塔，离开徬徨的十字街头，走向革命的时代要求。

影片通过四个失业的大学毕业生不同的思想性格和生活道路，塑造了三种不同类型的典型人物形象。小徐消沉懦弱，看不到出路而走上自杀的道路。与小徐相反，刘大哥是个有头脑有理想的青年。他准备回到沦陷的故乡，“唤起那被压迫的奴隶。”当他得知老赵在报馆找到工作后，对他提出“要敢说敢干，不要欺骗群众”；“不要为官家说话”、“作群众的喉舌”的要求。在民族存亡的关头，他毅然回东北去参加抗敌工作。临行前给阿唐、老赵留信嘱咐说：“乐天是一种美德，但也是看不清现实社会的一种表现。”他要求他们多看一些社会科学的书。寥寥几个镜头和不多的的话语，却将一个具有先进思想，反映时代要求的人物形象跃然在银幕上。阿唐和老赵是中间型的知识分子。阿唐乐观而顽皮，有点玩世不恭，从不为生活的困窘而灰心丧气。老赵是编导者着力刻划的人物。他在失业后的种种磨难中没有消沉，他有一种朦胧的使命感，有“只要努力向前进，那怕高山把路挡”的勇气，以及“黑暗会过去，光明会来临”的信念，他努力与命运抗争。当他在报馆找到工作后，便埋头苦干，写出一系列反映工人被剥削、欺压的悲惨生活的报道，表现出他的正直、强烈的事业心和勇于面对现实的思想品质。在第二次失业后，他和阿唐开始醒悟，不再徬徨，决心走刘大哥的道路。赵丹在影片中扮演老赵，将这个处世阅历不深、稚气、热情、纯朴到有点傻气的知识分子形象演得自然、生动、挥洒自如。

影片还刻划了两个刚从学校毕业在工厂工作的女青年——小杨和姚大姐。生活的安定使她们无忧无虑。但由于经济恐慌席卷上海，工厂倒闭，她们也加入了千百万失业大军，经受了生活的磨练。白杨扮演小杨。她将这个充满幻想、有点娇气的小资产阶级女性的性格，较好地体现了出来，受到观众的欢迎。

导演寓严肃主题于轻松愉快的轻喜剧形式，选取了老赵与小杨两人误会、报复、恋爱等富有喜剧性的场景，妙趣横生，引人入胜。

同时,影片在电影语言方面进行了成功的探索。沈西苓在 1933 年写的《制作〈女性的呐喊〉后感》中，对“ 电影的特殊技巧 ”进行了总结，对如何打破舞台“ 三一律 ”的信条，摄影机的运动，画面构成、镜头组接、节奏、高潮等进行简述，要求自己“ 在错误中找出我的新路 ”。到了 1937 年拍摄《十字街头》时，其对动态化的画面构成、镜头组接、声画结成等电影语言的成熟运用，已成为 30 年代中国有声电影的最高成就之一。

动态化的画面构成。以摄影机的推、拉、摇、移等运动方式，再现现实环境，并着力展示人物的行动和性格，如介绍老赵居室环境时，镜头由门外推进室内，可见室内不整洁的部分环境，再继续推至板墙上，出现四位获学士学位的毕业生照片，再近景横摇，见小徐、老赵、刘大哥、阿唐的照片上贴有：失业 NO.A、失业 NO.B、失业 NO.C、失业 NO.D。这一组连续运动的长镜头，有效地介绍了片中主要人物的身份、处境和生活环境。又如老赵几次回家后，对隔壁邻居恶作剧的场景均使用移动摄影。最后一次，镜头尾随老赵进屋，摇至桌旁、床前，见老赵一边唱歌一边顺手掏出口袋里的果皮壳和桌子上的纸团习惯性地往隔壁扔去，及至扔完后躺在床上，发现还有，猛然起床继续扔。这种移动摄影与纵深场面调度，通过人物行动刻划了人物性格，并与环境融为一体，饱含着情绪的张力。

镜头组接。以移动镜头和固定镜头拍摄的画面组接在一起再现生活原貌。再以介绍老赵的生活环境为例，是以几组移动镜头展示狭窄弄堂里馄饨担等各种杂形、老赵室内的照片、桌上乱堆放的书和木偶滑稽人等画面组接在一起，充分地揭示出真实自然的生活原貌。又如将老赵与小杨相恋依偎在一起与屋顶上的两支白鸽相依偎的两组画面组接的比兴手法，以及根据剧情发展出现的两组白鸽的画面，都成功地运用了隐喻蒙太奇手法，使影片的艺术韵味浓郁。

以声画结合展示画内画外环境视听的整体形象,如老赵和阿唐将辱骂‘ 雌老虎 ”的字条和染上墨水的衬衣等物绑在竹竿上伸向隔壁屋里时，传来上楼的脚步声，他们以为是女房客回来了，挤在板墙上的小洞前窥望，企图了解她的反应。不料脚步消失，女房客未归，房东太太却站在门口叫赵先生，逼取房租。这段颇具喜剧色彩的戏，以脚步声拓展了画面空间，使声音与画面构成、镜头组接有机融合。又如老赵唱的《春天里》歌曲，生动活泼，渲染了他在各种不同境遇中的心理状态。并用交响乐、轻音乐、管弦乐烘托出男女主人公或悲或喜的特定环境中的心境。音乐与画面共鸣，使影片产生无穷的艺术力量，成为 30 年代电影语言运用的成功范例之一。

影片《十字街头》无论在思想上、艺术上都是沈西苓电影创作的高峰，是中国电影发展史上的一块瑰宝。

（陈野）

八百壮士

1938 年　黑白故事片
摄制：中国电影制片厂
编剧：阳翰笙
导演：应云卫
摄影：王士珍
主要演员：袁牧之（饰团长谢晋元）陈波儿（饰杨惠敏）张树藩（饰营长杨瑞符）

【故事梗概】

1937 年 10 月下旬，上海被攻陷。侵华日军大举向前推进，滚滚而来势如潮涌。团长谢晋元率领一个营，为掩护国民党几十个师、数十万军队撤退，在上海苏州河北岸的四行仓库固守。侵华日军对四行仓库包围，第一次进攻，受到团长谢晋元、营长杨瑞符率领的一个营的八百名官兵的顽强抵抗，日军损失了几十人，吓得不敢轻举妄动。这时，《八百壮士》的歌声在上海沦陷区以及租界内响起，市民们兴奋地倾听、鼓掌。广大的人民为他们所表现的英勇不屈的爱国行动而激励。

在市区，到处是隆隆的炮声和轰轰的炸弹声。民舍在大火中燃烧，难民们四散逃奔，侵华日军在追杀，在闸北，一部分我军扼守阵地与日军激战，和日军肉搏。在四周的烽火中，四行仓库巍然屹立。守卫四行仓库的八百勇士在谢晋元的指挥下，作好了迎战日军反扑的各项准备，果然第二天，侵华日军又向四行仓库逼近，日军先派两名士兵沿墙壁向仓库楼顶爬来，准备偷袭。适被谢晋元发现并一个箭步，抓住日军的枪将其卡死，接着转身又将另一名日军打倒。苏州河南岸的上海市民目睹此状，欢呼不已。日军接连几次进攻都被八百壮士打退。又一日，侵华日军以坦克领先，向四行仓库猛攻，谢部一全身系满手榴弹的士兵，从仓库屋顶跳入敌阵，与日军同归于尽，侵华日军的进攻又被打退了。难民们和一些租界里的英国人对八百壮士的勇敢表示称赞，但见国民党全军已撤退完毕，八百壮士成为孤军奋战，英国军官劝谢晋元带领八百壮士退入租界，免作无谓牺牲，但谢晋元及士兵们没有接到撤退的命令，表示拒绝，谢晋元对英国军官说：“ 谢谢你们的好意，我们是坚守这个地方的。 ”英国军官表示钦佩，相互敬礼。

卖报的小贩边走边叫：“ 看晚报，看晚报，八百壮士死守闸北的新闻。 ”市民争相购买。广播里也在播送：“ 我军谢团杨营的八百壮士，扼守四行仓库，打退了敌人十余次冲锋，坚守着上海的最后一寸土地。 ”

难民们为八百壮士的英勇而敬佩，纷纷募捐，童子军队长拿来一个纸包说：“ 这件东西，希望有一个机警的同志，设法送到四行仓库去，谁愿意自告奋勇？ ”杨惠敏从队中走出：“ 我愿意去。 ”接过纸包。杨来到河边，找到一只小船，向四行仓库前进，枪弹、炸弹向小船袭来，船翻杨惠敏泅水前进，终于爬上河岸，守卫四行仓库的官兵们把杨惠敏迎了进来。杨惠敏说：“ 我是代表上海三百万民众，给你们送一份贵重礼物来的。 ”谢晋元打开一看，一面国旗，全体敬礼。士兵们把国旗升到仓库楼顶，士兵们、谢、杨以及童子军们、民众仰视。

【评析与欣赏】

《八百壮士》是中国电影制片厂（武汉）成立后拍摄的第三部影片，它表现了 1937 年 8 月 13 日后发生在上海的八百壮士死守四行仓库的英勇事迹，热情地歌颂了中国军队中下层军官和广大人民群众奋勇抗击日本侵略者的爱国热情。影片上映后，在国内和海内外引起强烈的反响。

一、对抗战现实的迅速反映

《八百壮士》所反映的国民党 19 路军蔡廷锴部谢晋元团长率领的八百位壮士坚守四行仓库抗击日寇的事件发生在 1937 年 10 月 25—31 日，而影片《八百壮士》在 1938 年 7 月上映，它开始创作和拍摄离事件发生不过三四个月。剧作者出于对抗日战争这一民族解放圣战的责任感，出于对抗日英雄谢晋元的景仰，出于抗日战争发展的形势在宣传上的要求，满怀激情地创作出了歌颂八百壮士的电影剧本，热情地歌颂了以谢晋元为首的八百壮士为了掩护几十个师、数十万中国军队的撤退，在内缺弹药，外无援兵的情况下，坚守苏州河北岸的四行仓库的英雄事迹。

影片在表演谢晋元团长、杨瑞符营长以及参战官兵抗战事迹的同时，还表现了上海各界人民广泛发动起来，募集大批物资热情支持八百壮士的情景。特别是爱国女童子军杨惠敏代表人民群众、冒着危险泅渡苏州河为八百壮士送国旗，以及唱大鼓书的女艺人演唱歌颂八百壮士的节目等情节，既表现了军队抗日的英雄事迹，还表现了广大上海人民对军队的支持和蓬勃的抗日热情，以及在上海的英美人士对抗日的态度，尽可能全面地反映了全民抗战的现实。

二、粗砺激情的导演风格

作为一部迅速反映抗战现实的影片，导演应云卫体现出粗砺激情的风格。在影片中众多的战斗场面里，导演尽量采用类似纪录影片的拍法，在粗砺的镜头画面中洋溢着豪壮的激情，以真实朴素的感情打动观众的心，在表现八百壮士爱国事迹的同时，导演还以细腻的笔触，表现人民群众支援八百壮士的行动，对不同阶层、不同身份的人物，都能选出最具典型。对杨惠敏送国旗的段落，尤其显示出细腻的感情。

影片开头处用较长的篇幅表现了女鼓书艺人的演唱，在演唱过程中插入了各类身份的人物的反应，使影片紧紧贴近时代，并且用鼓书这种群众喜闻乐见的形式抓住观众。

《八百壮士》由于迅速地反映了抗战现实，反映了广大群众的抗战心声，在大后方上映后受到热烈欢迎，很好地发挥了鼓舞广大人民群众参加抗战的教育作用。影片在香港和南洋各地上映也引起轰动，在法国和瑞士举行的反侵略大会上放映，也得到了好评。

（汪海明、朱天纬）

王 老 五

1938 年　黑白故事片

摄制：华安影片公司

编剧：蔡楚生

导演：蔡楚生

摄影：周达明

主要演员：王次龙（饰王老五）蓝苹（饰其妻）韩兰根（饰阿毛）殷秀岑（饰阿福）

【故事梗概】

当太阳从地平线上升起来时，在上海黄浦滩边的某一个码头上，站立着一个衣衫褴褛的穷汉——王老五。他是一个终年在码头上漂流的懒惰、愚昧、怯懦而好酒的无赖。

王老五和他的狐朋狗友——阿毛和阿福，有钱的时候吃大户，没钱的时候吃他的“豆腐”（他们都是码头上的脚夫），所不同的，就是他们每人的家里都有一只“雌老虎”。

在一个月亮很好的晚上，王老五多喝了点酒，忽然哭得很伤心，说：“我白活了 30 多年，还没有娶老婆，想得要死啦！”实际，王老五早已看上河那边的一条破船上的姑娘。当阿福自告奋勇替王老五去向她求亲时，讨到一个大大的没趣。可是，王老五“一往情深”，并不因此死了这条心，他明白自己的物质条件太差。于是，变懒惰为勤奋拼命工作，终于建好了一座在那个地方上最好的房子，并且连孩子睡的摇篮也预备好了。他怀着“十拿九稳”的心情兴冲冲地去求亲，没想到被一只“雌老虎”赶了出来。他想到可能是自己的不十分“秀气”的尊容，不能引起姑娘的兴趣，而大哭起来。

不久，姑娘的父亲因衰迈而病入膏肓，在一个风狂雨骤的黑夜里，离开了这个世界。姑娘痛苦万状孤掌难鸣。正在这时，依然爱着她的王老五替她埋葬了父亲，还请她到他的家里去。然而，这也没使姑娘爱恋王老五。王老五有点摸不清为什么，竟悲伤地向姑娘声明，愿将房子无条件地送给她，他自已离开这里。这使陷于极度痛苦中的姑娘深受感动，热切地表示愿意和他相依为命，结为夫妇。王老五虽然活了 30 多年，却还是第一次获得了异性的热情。

“洞房花烛夜”一年后，他们有了一个胖胖的孩子。夫妇俩对孩子都寄托着很大的希望，因此，这个小小的家庭里，就平添了不少喜悦。时光很快地溜了过去，王老五家里已有了四个孩子，美丽的憧憬也被困苦的现实生活打得粉碎！孩子们为装不饱肚子而争吵起来，王老五的老婆也管不了，反而埋怨王老五不好好管教孩子。王老五把孩子们赶到一间小屋里，打得孩子们鬼哭狼嚎，老婆急得要和王老五拼命，又发现这一切原来却是一场恶作剧，这可把她的嘴都气歪了。

阿毛与阿福因为工作太苦太累，就趁“雌老虎”不在家时，施展各种妙计偷了些钱，约王老五到酒店去喝酒，不料“雌老虎”们神通广大，结果是阿毛、阿福一个个当场出丑，相继被捉了回去。酒店里只剩下王老五了，他把两杯剩下的酒都喝了。在醉态中，他仿佛回到了年轻时代……忽然想起了他有家，又有老婆。可是这时他老婆因家中无米，又把他赶了出来，撵到码

头去做夜工了。

阿毛终于不能支持了，阿福因阿毛生前被“雌老虎”欺凌太甚，大骂阿毛的“雌老虎”。王老五老婆这才醒悟，回到家里向王老五痛哭忏悔。

【评析与欣赏】

《王老五》是蔡楚生在抗战前夜拍摄的影片。在这部影片中，蔡楚生以他一贯的对劳动人民的关注和同情，表现了码头工人王老五和他的同伴及邻舍们贫困穷苦的生活，他们善良的品德，以及日本帝国主义的侵略带给他们的苦难。这部影片虽然横遭当局删剪，但编导者以不凡的艺术功力创造的王老五这个艺术形象，成为中国电影史上最有特色的人物之一。

一、对贫苦劳动人民的深厚同情

纵观蔡楚生投身左翼电影运动后的一系列创作，其中闪烁着的一个光辉的思想，就是对劳苦大众的深厚感情。如果说在此前的影片中，他还以对有产阶级奢靡生活的暴露性展示来衬托劳动人民生活的痛苦的话，在《王老五》中，他把目光完全地投入到王老五和他的邻舍们的生活和工作的环境中，以深厚的感情、现实的笔触，表现了在水深火热中挣扎的“小人物”的感情，以及他们虽历经苦难但仍然保持着人格的纯净。

影片中着力刻划的主人公王老五善良、乐观，在艰苦的劳动中受尽剥削、压榨和凌辱，但他依然对人生的幸福有着热烈的向往。当穷苦的姑娘因父亲去世而悲愁无助的时候，王老五挺身相助，帮她料理了父亲的后事，使姑娘了解了他的善良，与他结为夫妻。虽然贫贱夫妻百事哀，但王老五以自己的通达与忍耐，维系着这个家庭，以更艰难的劳动养活一家老小。他的伙伴阿毛、阿福也都是这样茹苦含辛地生活着，直至他们生命的终结。

对于王老五以及阿毛、阿福等这些衣衫褴褛，其貌不扬，甚至有着这样那样缺点的劳动者，在当时是为上流社会所不齿的“人渣”，而抱着表现“下流”社会的志愿的蔡楚生对王老五们的贫困处境充满同情，开拍前，他深入到码头和棚户区，深入了解工人们的生活状况，在影片中充分表现他们身上的善良品性，显示出他的世界观和艺术观的深刻转变。

二、朴素细腻的艺术风格

在《王老五》中，蔡楚生在尊重民族文化传统、尊重观众欣赏习惯的基础上形成的朴素细腻的艺术风格，得到更加充分的发挥。

对王老五的生活环境，影片表现得非常细腻，棚户区破烂的房子、破旧的陈设、码头工人艰难的工作条件，每天进行的艰苦的劳动……等等，这些破旧穷苦的形象产生了感动人的力量。

在对全片风格的把握中，编导者还特别善于运用一些细节和片段来调剂影片的气氛，避免了沉闷与单调。如王老五把孩子们关进屋里，佯装对他们进行管教，发出打人的声音，引得他的妻子在外面急得直跳脚，而屋里父子们却因恶作剧成功而发笑，表现了王老五的乐观，以及他的妻子外表凶狠，但心底善良的本性，也使观众忍俊不禁。这与低级庸俗的“噱头”不同，是刻划人物性格的很有特点的一笔。

蔡楚生还是一位善于运用电影音乐的编导，他与著名作曲家任光、著名歌词作家安娥合作了多部影片，产生了《渔光曲》、《月光之歌》等脍炙人口的电影歌曲。而《王老五》的主题歌《王老五》又是他们合作的一首杰作，歌曲诙谐幽默，对王老五的大龄独身生活进行了善意的调侃。任光是一位在

法国学习音乐的作曲家，回到上海后在法商百代唱片公司工作。他所创作的电影歌曲在结合影片的内容和风格、运用民族音乐语言方面达到了返朴归真的“化境”，《王老五》这首歌也受到了广泛的欢迎。

影片《王老五》还引起一个很值得思索的文化现象，就是在海内外的华人世界中，“王老五”一词已经成为“大龄独身男性”的代名词，并从而衍生出一系列的称谓，如金牌王老五、钻金王老五、女王老五等，这是这一人物的艺术魅力所至。

三、横加删剪，惨遭破坏

《王老五》在抗日战争前夕拍摄完成，经过漫长的 9 个多月后，才通过重重检查后得以上演，但已经被删剪得支离破碎。特别是影片的结尾部分，原来是王老五拒绝执行汉奸工头让他搞破坏的情节，这是表现他“像人那样地活一回”的极重要的一笔，但被以“中国没有汉奸”为由强行删剪，至使影片结构遭到破坏，结尾处甚至不知所云，大大影响了影片的水平。

四、演员表演存在的不足

《王老五》的两个主角在表演上存在的不足，也给影片带来一定的损失。扮演王老五的王次龙，下了一定功夫表现王老五的艰难生活和劳动，也表现了他的憨厚和善良，但他多年来演反面人物较多，并且形成一定的套路，这次演一个正面的小人物，从面部造型、表情到形体动作的设计，都还存在着反面人物的痕迹，气质上不大像个码头工人。蓝苹扮演的贫穷姑娘在人物性格分寸感的把握上也有较大的欠缺，泼辣得几近恶妇，人物的行为缺乏心理依据，语言功力和表演才能均与当时优秀的、甚至较好的女演员有较大的差距。这两位主人公的扮演者在表演上存在的不足，确实使影片减色。

《王老五》是蔡楚生抗战前最后一部作品，虽然作者的现实主义创作思想和浓郁的民族风格在这一时期已臻于成熟，并创造出王老五这样一个有特色的人物形象，但由于惨遭删剪，使这部影片的思想性和艺术性都大受影响，成为永久的令人愤慨的遗憾。

（汪海明、朱天纬）

一江春水向东流

1947 年　黑白片

摄制：中国昆仑电影公司

编导：蔡楚生　郑君里

摄影：朱今明

主演：白杨（饰素芬）陶金（饰张忠良）舒绣文（饰王丽珍）上官云珠（饰何文艳）

【故事梗概】

九·一八事变后的上海，顺和纱厂女工素芬与厂补习学校青年教师张忠良相爱、结婚。张忠良对妻山盟海誓：“你是月亮，我是星星……但愿我们永远同甘苦、共患难……”“七七事变”那天，他们的儿子出生了，忠良给儿子取名“抗生”。不久，忠良参加了抗日战地救护队，随军撤离上海。素芬怀抱婴儿跟婆婆也离开上海回到老家丹阳。忠良的弟弟忠民参加了抗日游击队，忠良的父亲在日寇进村抢粮时被活活吊死了。忠民率领游击队，连夜进村消灭了日本鬼子，安排母亲和素芬一家仍回到上海。

素芬一家生活艰难，只得给人洗衣服勉强维持三口生计。

忠良随着败退的军队，一路经南京、汉口、宜昌，死里逃生到了山城重庆。1941 年的重庆，政府腐败，民不聊生，忠良走头无路，投靠交际花王丽珍，在大兴贸易公司谋到了一个职位。可是，办公室里打麻将、看闲书、唱京戏、玩牌算命无奇不有，没有一点抗日气氛。下班后，大街上尽是靡靡之音，花红酒绿，没有半点抗战氛围。他十分想家，苦闷至极。

王丽珍瞧在眼里，计从心里来，很快把忠良拉下水，张开始喝酒、打麻将，并投入王丽珍的怀抱，成了王丽珍的情夫。同一时刻，素芬一家住在破旧的晒楼上，抱着抗生，思念着忠良。忽然，惊雷阵阵、狂风暴雨袭来，屋子里漏得像露天一样。抗生吓哭了，病卧的婆婆冷得抖抖索索，素芬尽力在屋角搭起一床破席，祖孙三人才算有了一块安身之地。夜漫漫，雨沥沥，忠良母悲叹：“等到什么时候才能天亮？什么时候忠良才回家啊？”

天终于亮了， 1945 年日本鬼子终于投降了！

忠良乘机回到上海，陪同王丽珍的干爹庞浩公以接收大员的身份到上海滩“捞一票”来了。他忘了老母、素芬、抗生，与王丽珍的表姐何文艳勾搭在一起，过着花天酒地的糜烂生活。

素芬一家日子更艰难了，她托人介绍到温公馆去当佣人。不久，王丽珍也从重庆飞到上海，住进了温公馆。

“双十节”到了，温公馆举行鸡尾酒会，政客巨商云集客厅、尽情享乐。舞会开始了，张忠良与王丽珍表演探戈舞，素芬双手端着放满饮料的大托盘走进舞池，听到有人叫张忠良，她呆立在大厅中央，仔细看去，那男人不正是自己日思夜想的丈夫吗？张忠良也认出了素芬，惊得手脚无措。王丽珍似乎觉察出什么，暴怒逼问：“他是你什么人？”素芬说：“他是我丈夫！”全场大哗。素芬气愤地跑出了温公馆。

夜深沉，江海关的钟敲响了 10 点，子夜……素芬回到家把忠良变心的事一五一十告诉了婆婆，婆婆不信，牵着孩儿来到温公馆，找到忠良，问忠良为什么不回家。此时，王丽珍掴了忠良一耳光，骂道：“你刚才说马上和女

佣人离婚，现在怎么了？！”素芬眼见丈夫已完全变心，肝肠俱裂，跑出温公馆，跳进了黄浦江……

婆婆在抗生的搀扶下赶到江边，只见江水滔滔，哪有素芬的影子？她嘶哑着喉咙，仰首悲呼：“天啊！这叫什么世道！”问君能有几多愁，恰似一江春水向东流……

【评析与欣赏】

这是一部在中国电影艺术史上占有极其重要地位的经典名作。该片从1947年10月开始上映，在上海连映3个多月，观众达80多万人次，创造了解放前国产影片上座最高纪录。影片之所以受到广大观众的热烈欢迎，是因为它在思想性与艺术性两个方面，都具有特别突出的成就。

主题思想鲜明。这部影片以抗战前后为背景，通过张忠良一家人的悲欢离合，真实生动地展映出中华民族在生死存亡的漫长历史时期各阶层的面貌，反映了沦陷区和国统区官僚资产阶级、汉奸、抗日进步力量、劳苦大众的生活图景，揭露并抨击了反动势力的罪恶本质，歌颂了抗日力量的壮大不可战胜，表达了对中国劳苦大众的深切同情。影片剧本写于1946年夏，抗日战争刚刚结束，编导便能把视点聚焦在现实题材上，非常迅速地推出此片，有力地证明了编导关心人民大众、艺术为大众服务的鲜明立场，发扬了我国进步电影优良的现实主义传统。影片深刻的思想内容，契合了当时广大观众的心理需求，观众趋之若鹜是不难理解的。

情节结构严谨。蔡楚生电影艺术的风格，充分体现出对民族化的孜孜追求。他始终坚持吸取中国古典文学艺术的精华，创造性地融入电影艺术特殊的表现形式之中，使他拍出的电影具有鲜明的中国气派和中国特色。《渔光曲》是这样，《一江春水向东流》更是如此。《一江春水向东流》分上、下两集，上集写《八年离乱》，下集写《天亮前后》，人物众多，事件庞杂，时空跨度大，如果编导功底不深，就极难驾驭如此重大的题材，影片拍出来就极难抓得住观众。蔡楚生根据中国大多数观众的欣赏习惯和特点，借鉴中国古典戏曲的结构手法，把矛盾集中到一个家庭里，按照时间顺序安排情节，分三条线索发展故事：第一条线写素芬公婆母子的悲剧历程，第二条线写张忠民抗日进步力量的成长壮大，第三条线写张忠良由正直而腐化变质的全过程。这三条线虽然交织在一起写，但是编导紧紧围绕“家庭”这一核心结构情节，脉络十分清楚，层次异常分明，使影片具有很强的艺术吸引力。尤为可贵的是，蔡楚生不拘泥于戏剧结构，他还善于运用电影艺术的特殊表现语言，以交叉和对比蒙太奇的手法，使三条情节链上的主要人物性格凸现出来，深刻地揭示出影片主题。如在同一轮月光下，张忠良成了王丽珍石榴裙下的俘虏，素芬却仍在苦苦思念张忠良。这种交叉与对比蒙太奇组接，产生出巨大的画面冲击力，给观众以强烈的心灵震撼。又如，影片多次出现月亮，极具象征意义，给人以丰富的联想，在同一轮月光下，“几家欢乐几家愁”，“恰似一江春水向东流”意境深远，回味无穷。蔡楚生把戏剧语言与电影语言有机地融合在一起，创造出独具民族语言特色的影片，走出了中国电影创作最成功的一条道路，成为中国电影艺术史上的一位成绩卓著的大师，这是勿庸置疑的。

表演朴实无华。这部影片能够抓住观众，很重要的一个原因就是几位主要演员表演极为精彩，朴实无华，生动逼真。白杨扮演的素芬、陶金扮演的

张忠良、舒绣文扮演的王丽珍、上官云珠扮演的何文艳、吴茵扮演的婆婆，表演都非常成功，不仅塑造出他们的个性特征，而且传达出他们的心理状态，使这些人物栩栩如生地活跃在银幕上，刻印在观众心里。当年的不少观众，一遍又一遍地买票去看《一江春水向东流》，常常是冲着这些演员去欣赏他们出色表演的。如白杨演的素芬，就是一个中国妇女传统美德的形象。她孝敬公婆，慈爱幼子，克勤克俭，善良忠厚，忠于丈夫，却被丈夫遗弃。她的悲剧，其实是旧社会一切劳苦妇女的真实写照，具有很强的典型性。白杨对这个人物有真切的内心感受，准确地把握住人物性格，深刻地表现出这个人物的悲剧命运，使观众看后无不潸然泪下。又如王丽珍这个人物，泼辣凶狠、八面来风，是那个历史环境中极具个性色彩的抗战夫人典型。舒绣文并不漂亮，但却是个表演功底极深的性格演员。她在表现王丽珍跳西班牙舞时，热情奔放，以动作与眼神揭示出这个攀附在反动阶级身上的女人的张狂；表现王丽珍俘获张忠良的手段时，舒绣文表演的舒缓有致，不温不露，把握人物心态极佳；在表现王丽珍与“干爹”交往时，舒绣文极力刻画出她的嗲气，揭示他们之间极不正常的关系；在表现王丽珍遇素芬知真情后的凶残本相时，舒绣文以漫画的表演手法，入木三分地勾画出她的性格特征……舒绣文塑造的王丽珍形象，是她电影表演艺术的一个高峰，令观众赞叹不已。陶金刻划的张忠良，也极为成功。陶金在刻划张忠良由向上走入堕落的变化中，抓住张忠良与三个女人（沦陷夫人、抗战夫人、接收夫人）的纠葛，揭示他内心的矛盾冲突，充分表现了反动腐败势力诱惑青年的罪恶，令人信服地从“这一个”典型人物的演变中体悟到表演艺术的魅力。毫不夸张地说，张忠良形象的成功塑造，为本片增色不少。“这一个”形象，与三个女人形象相互辉映，使本片久映不衰，直至今日，仍然令具有现代审美情趣的观众可以得到审美愉悦。

（江安）

自 由 魂

1947 年　黑白故事片
摄制：联华影业公司
编剧：孙瑜
导演：王次龙
摄影：余省三
主要演员：高占非（饰罗超）汤天绣（饰李雪花）周文珠（饰罗绿娘）叶娟娟（饰香香）

【故事梗概】

20 世纪初，广州处在清王朝专制昏庸的统治下，马戏班罗绿娘夫妻被清朝管带陈龙暗杀而死，留下 10 岁的儿子罗超。

住在马戏班隔壁广安客栈的满族小姑娘雪花，经常观看罗超马戏班的表演，俩人很快成为好朋友。此时，雪花随父离广上任，临行时，她将刻有“雪花”二字的戒指送给罗超，罗超把随身玉牌送给雪花以做纪念。

转眼十载，罗超已长大成人。他勇敢顽强，武艺超群，深得酒店主女儿香香的青睐。但罗超心中却苦恋着雪花。一天，罗超聚众在酒店饮酒，痛斥清政府横征暴敛。一个穿着旗装的满族女子路过这里，众人借酒要把愤怒泄在她的身上。姑娘的衣襟被撕破，胸前的一块玉牌显露出来。罗超一眼认出这是当年送与雪花的纪念物，仔细一看，果然是雪花姑娘。于是，他立刻送她离开。惊呆的雪花也认出了罗超。原来雪花的父母均被尤俊害死，她自己也被尤俊霸占，现在寻机报仇。

春天的广州城，青山绿水之间，罗超和雪花相依在一起，罗超告诉雪花他已加入同盟会，雪花决心与罗超并肩战斗。

同盟会领导人黄兴等，在各地购买军火秘密运进广州准备起义。罗超由雪花向尤俊引荐进了总督衙门充当卫兵，外号活阎王的尤俊是两广总督的心腹，他疯狂镇压革命党人，并派爪牙搜得革命党人名单准备一网打尽。幸得雪花所知，她扮成黑衣蒙面人，冒着生命危险夺回名单，飞奔越窗时，不幸被尤俊击伤。雪花被罗超救回酒店后不久便牺牲了。

由于广州官军破获几处革命军军火仓库，形势非常险恶。黄兴等率数百名革命者被迫提前进攻督署。罗超也率百余人参战。香香自告奋勇持枪紧随罗超左右。革命党人攻入督署大门，却遭到大门左右的火力夹攻。原来官方对革命党人的行动早有准备。革命党人一面同前来包围的敌人激战，一面寻找撤退的路。罗超的队伍赶来，他率众掩护革命党人撤退并同敌人浴血奋战。罗超砍死尤俊，自己也中弹牺牲。革命党人的行动终因寡不敌众，不幸惨败。

这次起义，革命者殉难 72 人，1918 年，黄花岗记功坊建成。每逢 3 月 29 日，人们齐来纪念那些为了同胞们的自由和幸福而慷慨贡献了生命的烈士。

【评析与欣赏】

《自由魂》是我国早期反映重大社会政治事件的影片之一，它以辛亥广州起义为背景，以高昂的热情讴歌了为争取民族解放，为同胞求自由平等而牺牲的烈士们，在纪念辛亥革命 20 周年的“双十节”在全国各地上演，产生

了强烈的反响，获得了广泛的好评。

一、对民族解放斗争的热情讴歌

《自由魂》是一个满怀杀亲之仇的江湖艺人在革命党人的启发教育下，投身民族解放的斗争壮烈牺牲的故事。孙瑜以民主主义的观点，表现了在辛亥革命广州起义中，以孙中山、黄兴为代表的革命党人，以罗超为代表的下层汉族群众，以雪花为代表的下层满族群众所作出的贡献，乃至不惜牺牲他们最宝贵的生命，歌颂了他们为了争取民族解放，“ 不自由，勿宁死 ”的伟大精神。影片的主人公罗超与清朝统治者有灭门之恨，随着他的成长，这血海深仇化为反抗清朝统治者的行动，但他和他的伙伴的行动带有一定的盲目性。随着孙中山领导的同盟会的成立，并逐步实施革命的纲领，罗超受到革命党人的启发和帮助，成了同盟会员，参加了“ 从大处着手 ”的革命行动。罗超的思想转变和发展过程带有一定的典型性。在剧作中，作者还提出了要把满族统治者和普通满族群众区别开的思想，显示出具有进步意义的民主主义的观点。

影片的情节曲折紧张而富于戏剧性，剧作者深谙电影艺术的特性，他把人物命运的发展和政治冲突结合在一起，把人物之间的冲突和矛盾与阶级矛盾和民族矛盾结合在一起，而罗超和雪花的爱情关系中所具有的传奇性，也与政治形势发展变化所带来的宦海沉浮和人际关系的变化紧紧地结合在一起，特别是罗超觉醒后所给予雪花的影响，及雪花采取的窃取革命党人名单的行动，无不与筹备辛亥广州起义的历史进程紧紧地结合在一起，造成了激烈的斗争情势和跌宕的故事情节。

尤其具有特殊意义的，是影片中出现了孙中山的形象，虽然是背影，但是在中国故事片中尚属首次。影片中还出现了广州起义的领导者黄兴，也是很有意义的。

二、导演的精心制作

联华影业公司对这部准备在“ 双十节 ”上映的影片给予了特别的重视，影片本来要请剧作者孙瑜执导，但孙瑜出于对艺术严肃认真的态度，提出这部影片应由一位广东籍的导演担任，他说：“ 为求背景布置的适当和风俗情形的逼真，非此不行。 ”后经公司当局多方努力，确定王次龙担任导演，并请广东籍导演黎民伟、高西屏作高级顾问。

该片的外景是到广西实地拍摄的，而且动用了大批群众演员，同时还搭置了几堂较大的内景，使影片的制作与它所反映的重大政治题材相适应。

导演特别注意影片的民族风格，如罗绿娘的杂技班所表演的杂技、罗绿娘的被害、罗超和雪花的爱情信物，都带有鲜明的中国民族特色。这一点特别得到剧作者的首肯。

导演在演员的选择上也很有眼光，扮演罗超的高占非高大魁梧，极富男子汉的阳刚之气，与罗超的血气方刚在外形和气质上十分吻合。扮演雪花的汤天绣，较好地表现出在她柔弱的外表下蕴藏着的刚烈的个性。饰演反面角色的徐莘园等，都是长于内心刻划，正反面均擅长扮演的演员。

《自由魂》以民主主义的观点表现辛亥广州起义，歌颂了参与这一伟大历史进程的英雄和广大人民群众，在纪念辛亥革命 20 周年的“ 双十节 ”在全国各地的电影院上映，取得了热烈广泛的反响和好评。

（戴小兰、朱天纬）

小城之春

1948 年　摄制：文华影业公司
编剧：李天济
导演：费穆
摄影：李伟才
主演：韦伟（饰少妇）李纬（饰章志忱）石羽（饰礼言）张鸿眉（饰戴秀）

【故事梗概】

战后，江南一座残破的小城。一位身着旗袍、神情抑郁的少妇漫步在荒凉的城头。她叫周玉纹，年仅 26 岁。父母把她择配给了这个小城的戴姓书香之家。婚后两年，丈夫戴礼言害了肺病，由此他们分居两厢已经 6 年。由于战争，由于病，这个家已经败落。小姑戴秀正在中学读书；老佣人老黄在支撑这个家的一切事务。礼言每天躲进颓垣断壁的花园感伤哀叹，像是没有勇气活下去；周玉纹不是上街买菜、为丈夫去抓中药，就是做刺绣活，夫妻一天也说不上一二句话。多年来，这个少妇就生活在这样一潭死水的家庭里，在没有爱情的婚姻中度日。每当她走上这城头，便感到无限的寂寞和痛苦，不知道以后的日子怎样过下去。

没有想到，有一天来了一位不速之客，打破这个家庭的沉寂，更引起一场感情波澜。这位来客叫章志忱，是玉纹少女时代的邻居与恋人。他念医科，抗战中去了大后方；他也是礼言的朋友，他对戴家一切了如指掌。可礼言并不知道志忱与自己妻子昔日的关系。现在玉纹在这两个男人之间，引起感情的悸动与不安。

志忱与礼言十年不见，重新聚首，自然有倾谈不完的话；戴秀见到章大哥，更高兴得又唱又笑；只有玉纹站在一个角落，尽量按捺自己纷乱的心绪。到了晚上，玉纹主动向志忱房里送去暖水瓶与毛毯，两人内心感情如潮涌动、万念交集，昔日的恋情与爱火又重新点燃。但道德与理性又使他们犹豫了，终于冷静下来，谈些礼言的病情，进而陷入沉默，玉纹只有告辞，但又没有离去的意思。两人都感到一种理不清、讲不明的凄楚与怅惘。玉纹终于拖着沉重的双足移步离去，志忱呆呆地望着她消失的方向。第二天，志忱给礼言诊断了病，叮嘱他要多晒太阳。因为是星期天，欢快的戴秀要约章大哥出外去玩，志忱却建议全家一块去玩，这使礼言格外兴奋。他们漫步在城头，又到小河里划船。志忱与玉纹彼此间总是脉脉含情，只有戴秀无忧无虑地在歌唱。

第三天，玉纹与志忱私约在城头幽会，他们有多少话想谈，到一起却又没有话了。他们终于手挽住了手。当玉纹感觉到对方急促地呼吸迫近时，她又陡然躲闪开了，两人只有默默地向前走。

志忱的内心很矛盾，他既同情礼言的境遇，又为玉纹的青春白白流逝而难过，还要以理性考虑自己对挚友的忠诚，他处在艰难的交叉路口。

礼言自责自己因病而脾气变得很坏，深感对不起妻子。他明白玉纹对他只是尽责任而已，没有任何感情可言。他甚至设想，玉纹如果嫁给志忱该多好！他真诚地与玉纹商量，是否可以考虑戴秀与志忱的亲事？这使玉纹产生了一种无可名状的妒意。

适逢戴秀 16 岁生日，家里摆了一桌丰盛的酒菜，志忱与礼言都格外高兴、互相斟酒、划拳。尤其志忱与玉纹二人恣肆纵酒、神情迷惘，终于都醉了，志忱意把玉纹往自己怀里拉，这情景礼言看在眼里，心有所思。夜间席散，玉纹情驰神迷地闯进志忱住室，志忱已清醒过来，他们之间虽然情不自禁地拥抱在一起，但传统道德力量在灵魂中战胜了情感，他们还是分开了。同样，当晚礼言也失眠了，他终于下了决心，将瓶里的安眠药片全吞了下去，以求解脱。早上，老黄发现了礼言双目紧闭，双手僵直。玉纹急得痛哭起来，她由衷地恳求志忱：“ 你得救活他 ” 多亏志忱及时抢救，礼言得救了。

第二天，戴秀送志忱上路，相约暑假相见。这时候，玉纹站在城头目送着昔日的恋人远去……

戴家又恢复了往日的平静，不过，再不是玉纹孤身漫步，身边有了礼言拄着手杖相伴随。

【评析与欣赏】

《小城之春》是我国著名电影导演艺术家费穆为中国电影艺术宝库贡献的一部极其优美的电影精品，这部作品为我国的电影事业赢得了世界性声誉。它的突出特征在于优美、精致的艺术形式，真实生动地表现了中国知识分子的人性感情、道德伦理、民族心理、行为方式。整部影片贯穿着一条情与理的冲突线，然而却以 “ 发乎情止于礼 ” 终结。

中华民族有着悠久的文明历史，从而也就形成了具有民族特征的人生哲学、伦理原则、道德操守，它以集体无意识的自觉行为贯穿于人们的整个人性精神世界。这部影片正是通过夫妻、情人、朋友、兄妹之间的感情纠葛与矛盾冲突，极富于民族文化内涵地揭示了中国人的优美情感与道德风貌。更加可贵的是，在情感与理义的矛盾冲突上，艺术家分寸得当地把握住了高尚的道德意识与封建伦理的界线，体现出了一种完美的的人格和真挚的人性，这正是这部影片长久的艺术魅力所在。

《小城之春》从人的内心世界角度，通过情感世界与现实关系的矛盾，揭示人的道德意识。影片充分肯定了人的精神、情感、人性需求的正当性。女主人公玉纹长年生活在那样一种令人窒息的环境里，她对爱情的渴望、幸福的追求是完全正当的。当昔日的恋人出现在面前时，情不自禁地发生了一场又一场感情波澜，这是合乎人性的真情火花。但她毕竟是已成婚的妻子，负有应有的道德感与责任感。况且，丈夫是被病魔所缠，他软弱却很善良，他也渴望爱情，却身不由己，他更懂得妻子为他所作的牺牲，他深感对不起妻子，他甚至真诚地设想，玉纹如果嫁给志忱该多好！为了妻子的幸福，他甚至试图自杀。这些均表现了礼言是一个善良、正直、令人同情的好人。他如果没有病，他会与妻子有良好的感情关系的。对于这样一个人，如果抛弃他是残忍的、不人道的。再说志忱，他一直爱着玉纹，但他与礼言有着深挚的友情。他处在恋情与友情的交叉路口上，他珍惜这两种情，不愿伤害其中任何一种情，但这又不可能，在情与理的冲突中，他是最为难、最痛苦的人物。无论是志忱、无论是玉纹，毕竟是中国传统文化熏陶下成长的知识人士，他们在感情上经受多大痛苦，最终总是服从礼仪的约束和道德的规范，这是符合中国文化人的作人准则的，因而也是最真实的，令人信服的。尤其，几个人物经过一番情感纠葛，更理解了对方的真情与境遇，互相达到了沟通，原来的关系得到改善，从而夫妻感情趋于融洽。因此，这部影片所揭示的夫

妻之情、恋人之爱、朋友之义，这样复杂的情理矛盾纠葛，既是真实的，又是符合中国文化情义原则的。影片在艺术表现上是细腻的、优美的，体现出了中国知识分子丰富完美的人性美。

《小城之春》是一部风格化较强的影片。影片中只出现了妻子、丈夫、朋友、妹妹、仆人 5 个人物，在小城中再未出现其他人影，这样的环境表现，表面看似不真实，然而它正体现了一种独特的净化的造型风格。这是为了更突出、更集中、更清晰地体现感情世界的人物关系，并利用女主人公的独白形式揭示了人物隐秘的内心感情。影片中多次展现荒凉的小城城头，它既含蓄地隐喻当时的时代背景，也烘托女主人公的精神世界，使人物的情感与环境浑然一体，产生了一种含蓄幽深的意境，令人回味无穷。特别是几个人物的饰演者，表演非常真实自然细腻，每个人的丰富、复杂的感情都是如生活中一样，是自然流露出来的，没有任何人为表演的痕迹。5 个人物分量不同，但各人的性格均刻划得相当生动真切。总之，这部影片在各方面取得很大成就，堪称一部艺术精品。

（少舟）

艳 阳 天

1948年　黑白故事片
摄制：文华影业公司
编导：曹禺
摄影：许琦 葛伟卿
演员：石挥（饰阴兆时）李丽华（饰侄女儿）石羽（饰魏卓平）李健吾（饰金焕吾）崔超明（饰杨大）

【故事梗概】

抗日战争胜利后的某大城市里，恶势力仍然笼罩着全城。恶贯满盈的大汉奸金焕吾隐名埋姓，摇身一变成了富商。他为了囤货居奇，需要秘密仓库，看中了靠近码头、地处偏僻的一所孤儿院。他指使走卒施展阴谋诡计，想方设法将孤儿院弄到手。

孤儿院院长魏卓平是个古道心肠的好好先生。他热爱孩子，以自己的两层楼房创办了这所孤儿院。在被强逼卖房的情况下，他胆小怕事，不敢惹这些流氓；又怕孩子们失去安身之地而受委曲。为此，来找好友阴兆时律师出主意，解决难题。

律师阴兆时轻财仗义，专好为人打抱不平。平日，学徒被老板毒打、孤苦零仃的老婆婆无钱付房租被赶出门、三轮车工人受骗等等不合理的事都来找他帮助解决，他总是热情地、尽其全力给予援助，而且大部分是在尽义务。有时将身上仅有的钱送给穷苦无依的人，而自己家里却无米下锅。他家的庭院与孤儿院的操场仅隔一道竹篱。他常同孤儿院的孩子们玩耍，孩子们都喜欢他。魏卓平将金焕吾强迫收买孤儿院的事向他诉说后，阴愤愤不平，挺身而上，以孤儿院顾问身份直接与狗腿子杨大等人打交道，表示坚决不卖孤儿院房产。杨大等人无奈，灰溜溜地走了。

在杨大得知魏卓平在敌伪时期当过保长后，又以此事威胁魏。魏在杨大的挟持下，被迫在契约上签了字。但他不敢将真情告诉阴律师，三天后带着孩子搬走了。

两个月后，阴兆时的侄女新闻记者阴董修去孤儿院看望孩子，在贫民窟中一个破敝狭窄的小院里找到孤儿院。魏卓平卧病在床，孩子们躺在潮湿的用稻草铺的地铺上。金焕吾根本就未付买房子的钱。孩子们患麻疹，由于无钱看病，5岁的女孩翘翘的双眼瞎了，还有几个孩子的眼睛也快瞎了。

这时，金焕吾的囤积居奇案被揭露，仓库被查封。他们疑心这是阴兆时幕后所为，在阴兆时40寿辰那天，指使杨大带一批流氓前去捣乱，殴打阴兆时，并捣毁了他的家。魏卓平前来给阴兆时祝寿，看见阴宅被砸残状，激动得管不住自己了，告诉阴，杨大是汉奸，他的主子就是金焕吾，曾是个大汉奸，现在隐名埋姓做囤货生意。阴兆时怒不可遏，拍案而起，决心与恶势力争个你死我活。于是四处访问受害者，搜集证据，写状子检举金焕吾。阴董修也写文章在报纸上揭露金焕吾的罪行。金焕吾终于被捕，但杨大漏了网。

法院即将开庭审理金焕吾案件，魏卓平收到恐吓信和手枪，威胁他不准出庭做证。魏惶惶不可终日，不得不告诉阴兆时，杨大等人曾拿他在敌伪时期被逼当过保长而挟持他卖房的事。阴安慰他。

在法院开庭的早晨8时许，法院旁听席上陆续来人入座。阴兆时、阴董

修、魏卓平走向法院。金焕吾的走狗胡驼子带流氓尾随其后，并上前挑衅。那边，法院开庭提审金焕吾；这边，阴兆时等人急步前行，流氓用木棍打阴，阴跌倒在地。这时，一批三轮车工人冲上前来，打倒胡驼子，让阴律师三人快走。法院审判长传原告阴兆时，证人魏卓平与阴、魏、董三人奔走的镜头交叉进行。正当审判长宣告，本案原告同证人未到，改期再审的时候，阴兆时等三人冲出流氓围截，赶到法庭。几经审讯，金焕吾受到法律制裁，被判徒刑，杨大亦被逮捕判刑。孤儿院旧址发还给魏卓平。

但在庆贺宴刚散的当天晚上，阴兆时在小巷里又遭暗算，流氓用大石头砸伤了他的头。坏人还雇殡仪馆的拉尸车到阴兆时家声称来抬尸首，以此来诅咒他。可是，阴兆时并没有气馁，刚刚病愈便带着他的侄女，在四五月的艳阳天里，上路打抱不平去了。

【评析与欣赏】

我国著名戏剧作家曹禺，抗日战争胜利后，曾在美国作为期一年的访问、讲学和戏剧考察，于 1947 年 1 月回国。面对战后社会的黑暗、恶势力的猖獗、老百姓遭受的残害，编导了他的第一部电影作品《艳阳天》。在拍摄影片时，他曾对访问者说：“中国人有一副对联，叫做‘各人自扫门前雪，不管他家瓦上霜’，横额：“莫管闲事’。这，我认为不对，我们必须辨明是非，必须恳切做事，不怕麻烦，不怕抗冤”。影片通过阴兆时律师与汉奸富商金焕吾的尖锐对立和较量，揭示了战后黑暗的社会现实，提出了明辨是非，敢于伸张正义，同恶势力作斗争，为那些被残害的人们争回生存权利的主题。

编导者以满腔的愤恨塑造了集汉奸、奸商、流氓头子为一身的黑暗势力的代表人物金焕吾。他在敌伪时期身居要职，战后隐姓埋名变成富商，又干起囤积居奇的奸商勾当。他豢养一批歹徒、流氓、打手，干尽坏事。为了做大规模的囤货生意，强逼魏卓平卖孤儿院房产，以此做秘密囤货仓库。后将孤儿院撵到贫民窟又湿又脏的破房内，不付买孤儿院的房钱，至使孩子们无钱治病而双目失明。他们卖假牌照给三轮车工人，以骗取钱财。当他的囤积居奇案被揭发，他疑心是阴律师所为，便辱骂殴打阴兆时，并派流氓去捣毁了他的家。当阴律师告到法院，揭发了金焕吾通敌叛国的罪恶事实后，他们仍负隅顽抗，使用威胁、恫吓，甚至明目张胆地在大街上棍打阴律师，企图阻止阴兆时和证人出庭作证。直至金焕吾被判刑后，他的走狗还来暗杀阴律师。影片以一个个富有戏剧性的情节展示恶势力对善良的人们步步紧逼，欲置死地而后快，其罪恶事实，令人发指。

与此同时，编导者满怀激情地赞颂了剧中主人公——勇于挺身而出与恶势力针锋相对进行斗争的律师阴兆时。

阴兆时是个天生的乐观派。他嫉恶如仇，为人仗义，爱管闲事，好为人打抱不平，对穷苦无助的弱者尽力加以援助，对不合理的事尽可能地加以阻击。为金焕吾强逼收买孤儿院房产而不平，据理力争。在与金焕吾及其走狗的反复较量中，多方受挫，遭受羞辱。但他毫不气馁，并坚定地说：“我们这群好人一次再次地受了压迫，还不起来争个是非，跟这群王八蛋争个你死我活，才是羞耻！”决心明辨是非，与恶势力斗争到底，终于检举了金焕吾。

《艳阳天》情节的丰富性、生动性，尖锐的戏剧冲突，严密的结构，都能引人入胜。如孤儿院 5 岁女孩翅翅因患麻疹无钱医治而双目失明；阴律师被打后看到家亦被砸毁，久久无语，默默抱起渔鼓，奏起深沉的愤懑曲，后

又急促高亢、声震屋宇，表达决心斗争的心声，等等情节一再催人泪下，而法院审讯金焕吾，等待原告和证人出庭，与金焕吾的爪牙路阻阴兆时等三人去法院作证的几组平行蒙太奇组接镜头，渲染了影片的紧张气氛，增加了影片的张力。影片的人物塑造各有其貌，清晰、鲜明，对话精练，性格化，富有文学性，融严肃与幽默为一体，有浓郁的喜剧色彩，表现出了编导者高度的艺术技巧。

阴兆时律师的扮演者石挥是我国最有成就的话剧和电影演员之一。他在人物塑造上的性格化能力很强。在影片中，他的表演含蓄、细致，在自然中求情趣。他选取了伏地学小狗跳跃吠叫与孤儿翘翘嬉戏，怕太太说他多管闲事而为人打抱不平后悄悄溜回家门，喝稀饭，唱渔鼓道情，以及与金焕吾及其走卒几次较量中的一些细节，成功地刻划出阴律师的和善又幽默，乐天达观，又有点玩世不恭，落拓不羁，以及他倔强的性格和不屈不挠的斗争精神，使人物具有了很强的艺术感染力。

但是，阴律师的反抗和斗争带有浓重的自发性和侠义性。在战后阶级斗争日益尖锐的情况下，没有揭露阶级矛盾的本质，却看重了为统治阶级作护符的“正统律师”，“得到了善恶到头终有报的结论”，从而削弱了影片的思想性。

（陈野）

万家灯火

1948 年　黑白故事片
摄制：昆仑影业公司
编剧：阳翰笙　沈浮
导演：沈浮
摄影：朱今明
演员：上官云珠（饰又兰）蓝马（饰胡智清）吴茵（饰母亲）齐衡（饰钱剑如）沈扬（饰春生）

【故事梗概】

故事发生在国民党统治区上海。主人公胡智清是伟达贸易公司的职员，他勤恳工作，精明能干，白天为进出口货物奔忙，夜晚还要为公司筹设工厂制定计划。因为经理钱剑如是智清的同乡学友，钱剑如在家乡曾得到智清母亲的帮助，所以在公司里智清颇受重用。妻子又兰持家有方，精打细算地安排丈夫不算高的薪水，勉强维持一家三口的温饱。

抗战胜利后农村经济凋敝，智清在乡下的母亲生活无计，带着次子春生一家三口来沪投奔智清。本来就被通货膨胀、物价飞涨弄得经济紧张的智清一家，一下子又添了几张嘴吃饭，生活越发拮据，也引发了婆媳之间的矛盾。

伟达贸易公司拥有大量资金，却不用于生产和正当经营，而被钱剑如拿来经营美钞，从事投机生意。耿直的智清好心进谏，反遭钱的忌恨。他与好友小赵同时被解雇。身无特长的智清，很难找到新的工作。他的失业如雪上加霜，使家庭生活陷入绝境。

春生不忍坐吃白食，他瞒着兄嫂外出擦皮鞋，想赚点小钱以补家中不足，因为不懂行规而遭到顾客钱剑如的恶骂和毒打。又兰在万般无奈之下，悄悄地去求助于钱剑如，婆母也因春生被打前来找钱剑如兴师问罪。钱剑如恩将仇报，不予理睬。婆媳俩发生争吵，又兰负气出走。怀着身孕的又兰经不起刺激，导致流产。婆母带着春生一家搬到侄女阿珍工厂宿舍去住，并嚷着要回乡下。这时，被生活压得喘不过气的智清，恰巧在公共汽车捡到一个钱包，顿时见财起意，旋即又遭到自己良心的谴责，将钱包还给失主，反被失主诬为小偷，痛遭殴打，幸而被小赵碰到，帮他逃出，被迎面驰来的汽车撞伤，昏迷地被送进医院。

智清失踪后，全家人到处寻找。妻子、母亲分别回到家中，婆媳相见，抱头痛哭，智清也仓皇从医院逃回到家，一家人团聚。经过这一场灾难，大家仿佛清醒了许多，重新振作起来生活。

上海的夜，灯光闪闪，万家灯火。生活在痛苦中的穷人们艰难地生存。他们挣扎着，盼望着黎明的到来。

【评析与欣赏】

《万家灯火》通过小知识分子胡智清一家的生活变化，表现了 40 年代末国民党统治区的通货膨胀、人民失业、市民破产的黑暗的社会现实，描写了社会底层人物的痛苦、悲哀以及他们的觉悟和成长过程。在谈及影片的主题时，阳翰笙说：“ 小市民家庭的破产和痛苦，是因为物价的飞涨和失业的艰难。可是，谁使物价飞涨？谁在制造失业？这自然是钱剑如之流了！在这样

的社会里，谁温暖了谁？我想只有在苦难中的人才能够照顾苦难中的人吧！至于居今之世，我们要活下去，也恐怕只有照主人公所说的，让我们大家靠得紧一点吧。”影片的结尾，历经磨难、四处分散的胡家人，重新回到旧居，他们团结在一起去抵御黑暗社会的严寒酷暑。

坚持现实主义创作原则，以普通人为主体，描写小人物真善美和他们的悲欢离合，是沈浮影片中“平民意识”的一贯表现。他的第一部满意作品《天作之合》（1935），就是表现了生活于贫困线下的失业工人的不幸与悲哀。影片《万家灯火》成功地展现了胡智清等底层人物的生存的艰难，从而有力揭示了压迫人民的国民党统治阶级走向灭亡的必然趋势。主人公胡智清是旧时代内心充满矛盾的小知识分子。他正直、善良，虽然对钱剑如的投机取巧表示不满，但仍全心全意为公司效力。他仇恨压迫者，却对他们抱有幻想。他爱妻子又兰，也孝敬老母，夹在母亲与妻子的争吵中不知如何是好。来自社会的、经济的、家庭的各方面的压力，使他心理难以承受，形成他老实、忠厚、怯懦、犹豫的性格特征。沈浮以同情的笔调立体地全面描绘胡智清的悲惨命运，当胡智清把钱包还给失主，反遭一顿痛打时，镜头一动不动地停在他那张屈辱、辛酸的脸上，强有力地暴露了社会的不公与黑暗，使观众看到悲剧的根源：不是人不对，而是年头不对。

影片在叙事结构上，打破了传统的靠“奇”、“巧”组织故事的戏剧形式，而是着眼于现实中随处可见的人和事，通过生动具体的生活事件来铺叙人物的发展轨迹，展示家庭社会种种矛盾。影片真实性的场面，首先表现在长镜头的运用。影片开始不久，乡下老母带着春生一家进城寻找胡智清，对这些乡下人而言，进大上海犹如刘姥姥进大观园，眼花缭乱。摄影机跟随他们巡视着上海街景，表现了他们既陌生好奇又不知所措的心情。胡智清在公共汽车捡钱包的整个心理反映过程，被长镜头完整地摄入，再现了他内心的不安与冲突。这部影片由于长镜头的独到魅力而被誉为是“高度纪实的中国现实主义长镜头体系的典范”。其次，影片真实生动地描写家庭生活、日常琐事，细节运用、语言设计都十分逼真。如影片有一表现胡家吃饭的场面：智清买回一块肉，全家人围坐在饭桌边，智清将肉夹放在母亲碗里，母亲以眼神制止春生夹肉，却将自己碗里的肉悄悄地夹给春生，这时，又兰又夹了一块肉给母亲，微笑地示意她吃下。整个场面没有一句台词，只有通过夹肉、让肉的细节，表现了这些善良的人们和这个温馨的家，所有这些现实主义创作方法的运用，使得整部影片朴实无华，具有强烈的生活实感，从而构成影片的独具的素描般的艺术风格。

《万家灯火》汇聚了一批出色的演员。蓝马、上官云珠、吴茵等优秀演员在影片中的成功表演，为影片增色不少。尤其是蓝马饰演的胡智清，他的高超的演技，恰如其分地把握了人物在特定环境下不同的心态，并用准确的形体动作加以表现，塑造了一个活生生的小知识分子胡智清的形象。

《万家灯火》公映后，在国统区引起震动，受到了影界内外人士的一致好评。80 年代在香港影评人举办的“中国十大电影”评选活动中，该片被评为第三名。《万家灯火》是沈浮的代表作之一，也是中国民族电影宝库中的一朵珍贵奇葩。

（连秀凤）

桥

1949 年　黑白片
摄制：东北电影制片厂
编剧：于敏
导演：王滨
摄影：包杰演员：王家乙（饰老粱）吕班（饰厂长）杜德夫（饰席卜祥）陈强（饰老侯）

【故事梗概】

1947 年春，东北解放前夕，民主联军挺进江南的部队因桥被炸断，铁路运输中断而陷入前方伤员运不下来，后方给养接应不上的困境。为了扭转被动局面，支援前线，解放东北乃至全中国，铁路总局工程部的部长指示铁路工厂一定要在 15 天之内抢在大江解冻之前抢修完成断桥的桥墩。他们面临着没有钢板和铆钉的困难，总工程师认为，正常情况下完成这样一个任务，至少也需要 4 个月，厂长决定先和工人们商量一下，解决冶炼钢板问题。他来到正在养病的作业组长老梁家和他说了面临的困难，老梁不顾妻子劝阻抱病来到工厂，率领工人修复炼钢炉。他们决定用耐火砖代替白云石。当家做主的工人们焕发出无穷的干劲与聪明才智，没有钢，他们就到厂子后面拾废钢铁，他们在积雪中整整扒出 30 多吨钢。修理旧炼钢炉时由于工人席卜祥拿普通砖顶替耐火砖，炼第一炉钢时出了事故，老梁原谅了席卜祥，带领工人继续试验，他们化出第一炉钢水，为抢修桥墩奠定了基础，老梁却累得晕倒在炉旁，席卜祥在老梁等工友的感染下也意识到自己的错误，他和大家共同努力终于及时浇铸出桥墩，送上前线。

7 天过去了，江水开始解冻，抢修江桥的工程更加紧迫。厂长亲自率工人奔赴桥现场加入抢修大军，老梁不顾重病在身也偷着上了开往江桥的列车。

岸上的积雪融化，江面上冰排也开始下冲，工人们一边用尺试探着江水，一边日夜抢修江桥。最后一个晚上上游的冰排滚滚而下，工人们决定不休息，干不完抢修任务不下桥！关键时刻风机突然停转，所有的活都被迫停下来，工人们心急如火了！厂长和总工程师闻讯赶来，总工程师三下五除二修好了风机，厂长激动地和他握手，他由实践中认识到解放了，组织起来的工人阶级的伟大力量，开始积极为人民解放事业贡献自己的聪明才智。

江面彻底解冻，就在汹涌而下冲到支撑桥墩的桥架前，工人们钉完最后个铆钉，胜利完工了。竣工的大桥耸立在江心，桥下流着欢快的激流。

通车典礼上，工程部长、总工程师和施工的工人热烈握手，战士们由火车窗口伸出头来高呼万岁！铁流滚滚向前，奔向解放的战场……

【评析与欣赏】

《桥》是长春电影制片厂的前身（东北电影制片厂）摄制的第一部常规故事影片。影片比较鲜明地体现了“ 文艺为工农兵服务 ”的方向，具有鲜明的时代特点。中国工人阶级的革命领导干部第一次以主角形象出现在银幕上。因此，无论这部影片的艺术处理在今天看来如何幼稚，甚至不乏可笑之处，但它在中国电影史上的历史地位却不容忽视。

《桥》于 1949 年 5 月首映，引起强烈反响，被称赞为“ 中国影坛上的一声春雷，为国产片开创了一条崭新的道路，指示了国产电影制作的最正确方向，文艺和工农兵结合，这部电影是典型的范例。 ”（上海《大公报》）周恩来同志曾热情接见摄制组主创人员，同导演王滨和主演王家乙、陈强、张平等一一握手，并说：“ 感谢你们，我们有了自己的电影。 ”陈荒煤、蔡楚生等也对影片给予高度肯定，认为是划时代的制作。

《桥》无论在思想性还是艺术性上都带有那个时代的鲜明特点。

影片的风格朴实，手法简练。影片结构上极少见“ 技巧 ”，几乎全部按情节发展进行技术性剪辑，甚至连必不可少的“ 推 ”、“ 拉 ”镜头亦不多见。影片的场景、人物生活环境，包括服装、道具都十分生活化，这都使影片具有一种朴素的亲切感。此外，影片的对话也多从生活中提炼而来，朴实、真切，易于理解，易于接受。演员的表演尽量往生活靠拢，这些元素的综合运用也显示了长影后来总的艺术风格趋向。长影在数十年的电影创作中无论工业题材，农村题材还是战斗题材，在艺术上总呈现着朴实、亲切，与生活贴近的总体风格，这与这个创作集体的人员构成、文化构成及艺术追求是密不可分的。

《桥》的不足之处亦体现出那个时代的鲜明特点，在思想认识上，如果从常规故事片算起的话，那么，在表现前进与后退，先进与保守的矛盾冲突并将工人群众（有时是农民）和知识分子做为矛盾对立的双方，最后通过斗争，知识分子或在先进阶级教育下获得觉醒，站在“ 人民 ”一边；或拒绝改造，堕落为“ 人民 ”的敌人，这似乎已经成为长影电影创作的一种固定模式。知识分子永远是改造的对象，是否接受这种改造成为决定他们命运的根本标准。先进阶级的胜利就是在对敌人的斗争和对知识分子的改造中获得的，这似乎成了长影数十年间，多数作品的创作“ 母题 ”。这种对知识分子的歧视和误解反映出时代的局限与艺术上的局限，也是一种历史的局限，体现着中华民族的某种文化心理积淀。这一点在《桥》中体现得十分鲜明。

《桥》拍摄于新中国成立前夕，公映于中国人民站起来之后，从社会、政治角度而论，工人阶级与知识阶层，国家统治阶级与知识分子的关系已经发生根本转变。这是勿庸置疑的。但是，我们的社会、我们的民族仍然难以一下子割断数千年的文化心理积淀，人们对知识、文化、人才的态度仍难以摆脱历史的局限。反映在艺术上《桥》的基本矛盾冲突先进与落后，保守与解放的斗争则由工人的敢想敢干和工程师的愚昧和保守来体现。这种由社会历史原因造成的悲剧一直影响着我们社会的发展，站起来的中国人民在数十年间一直将“ 人民 ”的一部分——知识分子只做为“ 团结改造 ”的对象，而他们本来应该是民族的精英。在电影创作中知识分子的地位就更惨了，他们总是处于摇摆于人民和敌人之间的力量，这种历史的误会在长影的创作中从《桥》到《创业》延续了数十年，既可笑又可悲。首先在艺术创作中用知识分子和普通工人的对立，用知识文化与大胆革新的对立来表现前进与倒退，愚昧与科学的根本冲突这本身就是对历史的歪曲，对人的愚弄。因为它们本不构成矛盾对立的两面。

例如在《桥》中，工程师竟然对用耐火砖代替其它耐火材料可以尽快炼出钢铁的基本常识都不懂而采取消极对抗的态度，还要由没有受过文化教育，连风机故障亦无法排除的工人用成功的事实教育他们。而且在影片中他们事事、时时落后于工人，成为社会和历史前进的惰力，这样的矛盾处理当

然是时代的局限。我们可以理解前辈当年的这种局限，因为站起来的中国人是在历经数十年的无数惨痛教训后才开始懂得科学技术是第一生产力，才懂得知识分子也是工人阶级的一部分，懂得尊重知识，尊重人才这个真理的。无论从社会角度还是艺术角度，科学与敢想敢干，文化知识与创造力都没有理由成为对立的矛盾。

《桥》在体现出“朴实”“简练”的长处的同时也表现出制作的粗糙，手法的简单。在当时的条件下，我们的电影工作者还来不及掌握和运用更丰富的艺术手法表现自己的艺术追求，还不大善于用电影的语言说故事，影片的故事全部顺时针发展，又面面俱到。创作者不大善于利用电影艺术时空的自由转换，这就形成影片总是在一段故事说完之后再继续下一个故事，叙事在总体上显示一种片断式的连缀这样一种缺欠，这使作品显得缺少必要的情节起伏，缺少必要的戏剧高潮，这样的缺欠是当时历史条件下的局限。事物总是逐渐发展，人总要经历由童年到成人的发展过程。

中国人民为了解放、自由、民主这些人类最神圣的价值观付出过艰苦卓绝的牺牲，创立了可歌可泣的光辉业绩。《桥》在当时的历史条件下，肯定一个社会的正面价值，讴歌人民的创造力，至少在主观上仍然值得我们在今天给以积极的肯定。一个民族应该正视自己的今天，也应该正视自己的过去；应该正视自己的成熟，也应该正视自己的幼稚。

（春雨）

乌鸦与麻雀

1950 年　黑白故事片
摄制：上海昆仑影业公司
编剧：沈浮　王林谷　徐韬　赵丹　郑君里　陈白尘（执笔）
导演：郑君里
摄影：苗振华
演员：赵丹（饰萧老板）魏鹤龄（饰孔有文）孙道临（饰华洁之）黄宗英（饰余小瑛）吴茵（饰萧老板之妻）上官云珠（饰华洁之太太）李天济（饰侯义伯）

【故事梗概】

1948 年冬，人民解放军取得了淮海战役的伟大胜利，捷报频传，国民党政权摇摇欲坠。手忙脚乱的国民党官员越发疯狂地掠夺百姓，进行最后的垂死挣扎。

故事发生在上海某一弄堂的一栋房子里。房主孔有文是一报馆的老校对，因为他的独生子参加了新四军，南京国民党国防部的科长侯义伯便借口说他有“通匪”嫌疑，强行霸占了这栋房子。侯义伯每星期六来上海一趟，为他的上司做投机生意。他的小老婆余小瑛住在二楼，把亭子间租给中学教员华洁之夫妇，把前客堂租给美货摊贩外号“小广播”的萧老板夫妇，原来的房主孔有文则被赶到狭窄的后客堂。

国民党局势越来越坏，侯义伯为准备逃命，决定把住户赶走，把房子顶出去，捞几个钱。这件事引起全楼住户的恐慌，但他们各保自己，谁也不敢出面斗争，并各自谋取出路。孔有文想在报馆找个铺位，没有成功。华洁之想搬到学校去住，正赶上学生罢课，特务校长想利用房子收买他，被他拒绝，房子也落了空。萧老板夫妇自作聪明，把仅有的一点首饰和贵重药品“盘尼西林”押给侯义伯，借钱去做黄金投机生意，想赚到钱顶下房子，结果美梦未成，反被流氓打伤。孔有文的房间被侯义伯买通流氓给捣毁了。华洁之因“鼓动学潮”的罪名而被捕入狱，华太太又遭侯义伯的侮辱调戏。当萧老板醒悟过来，要把金首饰等物品赎回，侯义伯却借故把他的抵押品吞没了。

最后，被侯义伯逼得走投无路的住户们，终于团结一致，与侯义伯展开面对面的斗争。这群叽叽喳喳的“麻雀”，再也不怕压迫在头上的“乌鸦”了。侯义伯耍尽威风仍无济于事，他正要打电话叫警察局来抓人，不料，电话里传来了南京国民党政权土崩瓦解的消息，侯义伯带着余小瑛狼狈逃跑。这时，华洁之也被当作假和平的点缀释放。

旧历除夕的晚上，孔有文收回了自己的房子。大家欢聚在一起吃年夜饭。最后，孔有文将一幅对联贴在大门上：爆竹一声除旧，桃符万户更新。在鞭炮声中，迎来了新的时代。

【评析与欣赏】

《乌鸦与麻雀》是昆仑影业公司的又一部佳作。影片的创作者们在黑暗即将过去、光明已经降临之际，凭着无畏的胆识，巧妙地避过国民党的严格审查，以生动、犀利的笔触写下了国民党政权行将灭亡的最后一页。影片围绕着房子问题，展开矛盾冲突。一方面是以强占民房的侯义伯为代表的国民

党官员，即乌鸦，他们为所欲为、横行霸道，反映了贪婪、暴戾、色厉内荏的国民党崩溃前夕的一个侧面；另一方面是以萧老板为代表的一群小市民，即麻雀，他们生活在社会底层，苦苦挣扎，表现了他们从自私、犹豫到觉醒、斗争的转变过程。影片的最后，物归原主，孔有文收回房权，侯义伯仓惶逃窜，影片以小见大，真实地再现了 1948 年冬国民党政权垮台时国统区的社会面貌。

《乌鸦与麻雀》是郑君里独立导演的第一部影片，影片无论从剧作结构、人物塑造、场面调度和镜头运用等方面，都充分显示了他的艺术才华。尤其是对人物的把握，以诙谐的喜剧笔调，刻划了“ 小广播 ”萧老板的形象，最为成功。作为一个商人，他贩卖美货，一心只想发财，做梦都在想怎样去“ 轧轧黄金、顶房子 ”，赚来大把大把钞票。每当他在做着白日梦时，便得意地躺在躺椅上，抽着烟，喝着酒，哼着小曲，活生生的一副小市民得意的样子。结果却事与愿违，接连受骗上当。然而在这个爱打听，爱传播小消息的萧老板身上，也有一些美好的品质。他仗义，有良心，敢说敢骂。当校长要他出卖学校中进步教师和学生时，他严辞拒绝，萧老板的丰富的个性特征加之赵丹绘声绘色的表演，淋漓尽致地表现出那个时代受压迫受剥削的小人物生存的不幸与挣扎。影片的其他几个小人物也各具特色。孔有文因为独生儿子参加新四军，把柄捏在别人手里，凡事小心翼翼，即便侯义伯指使流氓捣毁他的房间，也不敢吱声，他敢怒而不敢言，忍气吞声地任人欺侮。还有自鸣清高、凡事生怕吃亏、自私的小知识分子华先生，泼辣、能干、精于细算的萧太太等。这些“ 麻雀们 ”既有小市民落后一面，也有在困难时互助的一面。他们以不同性格特征，丰富了银幕上的人物形象，从各个不同侧面展现出时代特征，表现了他们在黑暗中痛苦呻吟和对理想的追求。

影片的创作结构精巧，故事集中发生在一栋楼房里，主要矛盾纠葛在不大的空间里，矛盾在楼下三四户人家之间展开，以小见大，从一栋楼里透视社会全貌。鉴于这种“ 内景多，外景少 ”的环境特征，导演郑君里对各个房间进行了符合人物身份的不同格调的处理，使之集中而不呆板、雷同。如侯义伯的家铺张奢侈、有沙发、穿衣镜、大铜床之类豪华装饰，但却庸俗不堪；萧老板的家堆满货物，拥挤不堪，并且在屋内还设置了一层阁楼，堵塞、憋闷，给人以凌乱无序的感觉；可怜的懦弱的孔有文则被送进狭窄的后客堂。不仅如此，导演还灵活安排设置了场面调度，加大空间的容量，使镜头在不大的楼内自如地挥洒运用。影片的最后，觉醒了的“ 麻雀们 ”与压迫者乌鸦在楼梯上展开决战。孔有文打算妥协搬走，华太太、萧老板夫妇挽留他。这时，传来侯义伯下楼的脚步声，侯义伯板着面孔，威严地俯视楼梯脚下站着的萧老板等小人物，他们毫不畏惧，冷眼仰视侯义伯。镜头俯、仰在麻雀与乌鸦之间来回交切，双方展开剑拔弩张的斗争。最后，乌鸦失败，侯义伯接到撤退的电话命令，落荒而逃。麻雀们胜利了。

《乌鸦与麻雀》的编剧沈浮、执笔者陈白尘等几位作者为影片的成功付出了巨大的劳动。从剧本的创作到拍摄，经过国民党的层层审查，直到上海解放后，影片恢复拍摄，于 1950 年完成上映。这部影片同样汇集了一批优秀演员，他们的高超的演技，也为影片增添光彩。影片公映后，受到广大观众的好评，它的强烈的战斗性和卓越的艺术成就影响至今，成为中国民族电影史上一部经典名片。

（连秀凤）

白 毛 女

1951 年　黑白故事片
摄制：东北电影制片厂
原著：延安鲁迅文学院集体创作　贺敬之　丁毅执笔
改编：水华　王滨　杨润身
导演：王滨　水华
摄影：钱江
演员：田华（饰喜儿）李百万（饰大春）陈强（饰黄世仁）

【故事梗概】

秋收季节，割地间歇，农民杨白劳和放牧的老赵商量为女儿喜儿和王大婶的独子青年农民大春办喜事。地主黄世仁却暗中打上了喜儿的主意。

为了还债杨白劳开始做豆腐，大春与喜儿出没于悬崖峭壁打柴换钱，他们就要结婚了。杨白劳为女儿扯上二尺红头绳，随后，他顶风冒雪来到黄家还债，黄世仁坚持要他连本带利一起还清，杨白劳苦苦哀求他宽限时日。穆仁智告诉他：把喜儿领来顶帐。杨白劳坚决拒绝，却被穆仁智强制在喜儿的卖身契上按了手印。杨回到家里，沉浸于新婚前夜喜悦中的喜儿并没有觉察出父亲的异常，喜儿入睡后杨白劳想起死去的老伴，想起黄家的狠毒，喝下卤水自杀。

第二天清早，人们在黄家大门外的雪地上发现了杨白劳的尸体，穆仁智率打手抢走喜儿。进了黄家的喜儿受尽折磨，一天夜里，黄世仁乘其不备奸污了她。女仆张二婶救起喜儿，喜儿羞愤交加想一死了之，被张二婶劝止。大春听说这个消息操起斧头欲与黄世仁拼命，赵大叔拦住他，劝他与喜儿到河西去找红军。大春在张二婶的帮助下夜入黄家接应喜儿，不料被人发现，危急时刻喜儿要他先走，不要管她。

大春渡河参加了红军，喜儿在黄世仁成亲之日却险些被黄世仁卖给人贩子，在张二婶的帮助下，她躲过黄家的追捕，逃入深山，决心活下来，要伸冤报仇！从此，喜儿渴了喝雨水，饿了摘野果或到奶奶庙去吃供品，过起茹毛饮血的野人生活。由于非人的遭遇，喜儿全身的毛发全部变白。村上的人都以为她被黄世仁迫害致死了,有人在奶奶庙发现取食的喜儿还以为见到‘ 白毛仙姑 ”。那一天，黄世仁和穆仁智由城里归来到奶奶庙避雨正与喜儿相遇，仇人见面分外眼红，喜儿把二贼打得狼狈逃窜。

抗日战争爆发后，已经成为八路军战士的王大春率领队伍返回老家，领导群众开展减租减息斗争。黄世仁要穆仁智纵火破坏农会成立，并造谣说这火是“ 白毛仙姑 ”对人们的惩罚，为了保证斗争顺利进行，大春和大锁到奶奶庙去捉拿“ 白毛仙姑 ”，前来取食的喜儿发现有人，扭头就逃，大春和大锁紧追不舍，直追踪到喜儿栖身的山洞，藏在暗处的喜儿认出举着火把的正是自已朝思夜想的亲人——大春，她惊喜交集，昏倒在大春的怀抱中……

“ 白毛仙姑 ”的谜底揭开了，喜儿获得新生。公判大会上，民主政府为民除害，枪毙了恶霸地主黄世仁。

【评析与欣赏】

影片《白毛女》曾获中华人民共和国文化部 1949—1955 年优秀影片一等

奖。

导演王滨、水华亦分获奖章。

《白毛女》当时在全国 20 家影院首映第一天，观众即达 47 万多人。无论文化界还是普通观众都热情称赞《白毛女》是一部非常成功的作品，认为这部影片的主题好，故事统一完整，现实性强，人物的阶级界线划分明确，阶级感情明确，突出了人物性格与感情，充分表现了农民阶级反抗地主阶级残酷剥削的行为，表现了中国农民在中国共产党领导下所进行的翻天覆地的革命斗争。

影片在 1951 年 7 月捷克斯洛伐克举行的第六届卡罗维·发利国际电影节放映时，座无虚席，曾荣获该电影节的第一个特别荣誉奖。捷文化宣传部长认为："……影片不仅充满了深情与优美的民歌，令人体会到中国悠久的民族艺术，而且巧妙地引用了民间传奇，动人地刻划出中国农民在封建压迫下艰苦斗争的史迹，我确信在今天反对美帝国主义的斗争中，中国农民必将继续发展他们这种坚韧不屈的顽强精神。"前苏联著名导演瓦尔拉莫夫认为："这个影片显示出与现实主义处理题材的方法和谐结合着的中国戏剧的优良的传统。"法国电影史家乔治·萨杜尔在他的巨著《电影艺术史》中称赞《白毛女》是"动人心弦的现实主义"作品。

从上述反应和我们对影片《白毛女》的实际分析可以看出，《白毛女》在当时的成功，既有艺术方面的原因，也有社会方面的因素，而以社会因素为主。

《白毛女》的主题并不复杂——"旧社会把人变成鬼，新社会把鬼变成人"。

影片根据旧中国四川某地一个农家妇女被迫逃入深山躲避地主迫害，后遇救的真实故事编写，先在话剧舞台演出，有效地配合了推翻国民党政权、阶级教育、土地改革等军事、政治运动，后于 1950 年由长影的前身，东北电影制片厂拍摄成故事片。

水华 1934 年于上海参加了中共地下党领导的上海业余剧人协会的实验剧团。1940 年复到达延安，担任鲁迅艺术学院戏剧系教员，讲授表演课，同时兼任延安鲁迅实验剧团的导演。1945 年冬离开延安，到张家口华北联大文工团。1946 年到东北鲁迅艺术学院工作，任该院文工团团长，其间参加了东北的土地改革运动。1949 年调东北电影制片厂任导演。

王滨 1912 年出生于山东昌邑县的一个小康之家,幼时在本地读小学和中学。16 岁先入烟台美国教会创办的英语专科学校，翌年入北京大学西洋文学系旁听。

影片《白毛女》为时代、题材和创作思想及创作人员构成所决定，带有那个时代鲜明的，无法逃避的"为政治服务"的痕迹，带有"宣传"的痕迹，堪称部进行阶级教育的"教材"，有力地配合了当时的解放全中国、土地改革运动。

这样的故事实际上反映着当时中国绝大多数下层人对新的阶级、新的政党、新的社会、新的生活的朴素的、善良的、美好的愿望。影片通过艺术形象说明了推翻旧政权、建立新中国的必要性与合理性，从而证明了："旧社会把人变成鬼，新社会把鬼变成人"、"没有共产党就没有新中国"这样的道理，反映了生产力水平极其低下的旧中国广大劳动人民的悲惨境遇。

正如当时某些观众所言："出娘肚皮，只看了四次电影，要算这次最感

动人了。当喜儿在黄家吃尽苦头时，我掉了许多泪，谁的女儿不是娘养的，为什么偏要地主恶霸欺侮？后来大春带八路军来了，我才揩了眼泪。”“……旧社会的苦，说不尽，今天我们的幸福也说不尽。”

《白毛女》的确起到了时代要求它的宣传、教育的作用。

正因为这样，它也必然带有那个时代的印迹：影片并没有如后人评价的那样塑造了什么典型。恰恰相反影片《白毛女》中的艺术形象主要是类型化的，而不是典型化的。黄世仁是当时各类艺术品中随处可见的又逼债又抢人的地主类型；穆仁智一看就知道是那种随处可见的专门讨好主人、专门欺诈穷人的狗腿子；杨白劳是随处可见的受了压迫就窝窝囊囊死去的旧式农民；大春则是“造反派”；喜儿则是生来受罪，最后得解放的类型。

这些人物，这些性格在整部作品中，从开始到结尾都几乎没有什么变化，不需要多层次，不需要多角度，没有必要表现黄世仁、穆仁智的人性复杂，恶中之善等等，他们生来就是吃人的恶魔，结局只能是被打倒、推翻；杨白劳则生来是受苦的人，直到死了为止，他的性格也不可能有什么发展变化，他的卖女儿、服毒也只能是外部压力的结果，而没有性格自身的原因。这样处理，表现艺术形象，当然只能使性格是扁型的，而非圆型的，单一的而非多层次的——只能是类型而不是典型。

当然，很难说这是影片的不足，这是一种时代的需要，是为它的功利性所规定的。《白毛女》适应了这种需求，达到了时代赋予它的社会功利性目的。这是它在当时获得成功的主要原因。

《白毛女》在艺术上也别具特色，影片中的几个主要演员的表演颇具光彩，田华饰演的喜儿真实自然朴素，又纯情、刚毅，给观众留下较深印象。

陈强饰演的黄世仁则通过富于特色的动作，和丰富的表情，十分传神地表现出一个丑角的神采，为影片增色不少，一时间，“黄世仁”由艺术的类型而变成为一种社会类型的代名词。

影片《白毛女》脱胎于同名歌剧。电影在改编时较好地处理了几个重要情节，增加了喜儿同大春的爱情描写。为这个在解放区已经家喻户晓的故事增添了几分理想化的色彩，有力地烘托了作品的主题。

影片也保留了歌剧中几首比较重要的、易于上口、传唱久远的歌曲，并新创作了几段重要的独唱与合唱的音乐。其中，如《扎头绳》、《受苦人要翻身》等歌曲极富民族特色，成为建国以来电影插曲的“保留节目”。

尽管影片《白毛女》塑造的是类型化的艺术形象，但影片本身却是一部具有鲜明时代印迹和强烈的社会功利性目的，“思想性与艺术性紧密结合”的典型的“社会主义革命现实主义”作品。它体现出那个时代所需的，为政治服务的属性。

（春雨）

危楼春晓

1953 年　黑白片粤语
摄制：中联电影企业有限公司
编剧：余翰之
导演：李铁
摄影：孙伦
演员：吴楚帆（饰威哥）张瑛（饰罗明）紫罗莲（饰白莹）黄楚生（饰谭二叔）黄曼梨（饰谭二婶）梅绮（饰玉芳）卢敦（饰黄大班）李月清（饰三姑）黎灼灼（饰黄太太）李小龙（饰华仔）

【故事梗概】

青年教师罗明带着简单行李，坐人力车来到一条陋巷“快富巷”，走进一座破旧的木楼。二房东三姑见他来到，便要原住在尾房的失业技工谭二叔家五口立刻搬走，并因他欠了二个月租，要把床板及其他家具抵租。谭二婶刚生了小孩，外边又下着大雨，一家大小到哪里去？全楼邻居都来说情，谭二叔提出是否可以改租楼梯底的那张月租 25 元的床位,但三姑却因住头房的黄大班借了给他小姨玉芳睡，不敢出租，玉芳立刻表示愿意让出，自己睡在阳台。三姑仍不敢，众人讲黄从未纳过租，不必怕他。此时黄太太跳出来，大骂玉芳，并威胁众人，又向三姑追旧债，形成僵局。正在这时，爽朗仗义的出租小车司机威哥下班回来，得知真情，便立刻慷慨解囊，拿出 20 元，住在中间房的舞女白莹再补 5 元，为谭二叔凑够一个月租，罗明睡自已带来的帆布床，把谭二叔的床搬到楼梯底。一家五口这才安顿好。三姑的丈夫外号叫“醉八仙”高兴地说，这就是威哥常说的“人人为我，我为人人”了。

白为帮助罗找寻生计，便与舞女玲予一起，介绍一个舞客给罗认识，此人自称是“××日报”主编，答应每千字给 10 元稿酬，罗高兴地赶写了小说稿交白转交。当晚兴奋得睡不着，半夜大笑大叫，说自己已是大作家。

全楼邻居个个都在认真地翻报纸，却不见罗的小说刊出。醉八仙说罗一早就外出了，至今不见回，白担心他出事，便与威哥一起四处找寻。

罗在街头乱走，最后回到住处，一见白莹，便劈头盖脸地狠狠责备她，说他去报馆找主编，主编并不是那天见的舞客，原来那是个骗子。责怪白莹交了些坏朋友，令他丢尽面子。白很委屈，反责罗自私；说自己为他担忧。替他希望，替他失望，操多少心，只落得这样一顿骂，气极而走。

晚上，罗见白房里灯亮了，想同她说话，又不敢；白也在自己房里谛听他的动静。最后二人同时爬上木板墙顶端，脸对脸碰个正着。罗向白道歉，白说自己替他交了房租，罗说自己打算在叔父的公司寻一个工作，白说你也去做“收租佬”？罗说，这工作是不适合自己，但为了生活，没有办法。他拉着白的手，说希望找到一份安定的工作，就同她结婚，她也不必去做舞女了。

威哥垂头丧气地回来，把一卷钞票交给快分娩的妻子威嫂，原来他也失业了，二人很发愁。次日，威哥去码头做搬运，谭二叔赶到码头也想参加，被威哥劝回。

罗回公司将收得之租交叔父，叔说何以快富巷尚未收？罗说住户多人失业，叔说那幢楼 10 天内便要拆，限罗 3 天之内将租收齐。罗回住处便迫三姑

收租。谭欠了二个月租，一筹莫展，又去医院卖血，但医生说他已很衰弱，再卖血会出人命，不肯抽他的血。谭再三哀求无效，便去码头扛大包，结果晕倒在地。威哥送他回家，并说工友们凑了 60 元给他治病，谭立即拿 50 元交了租。

台风来了，小木楼在风雨中摇晃着。威哥见威嫂要分娩了，连夜冒雨外出奔走借钱。白听见威嫂呻吟，忙招呼二婶及三姑到威房中照顾。

威嫂要生产了，大家聚到她房中，认为要立刻送医院，但没有钱，怎办？白说救人要紧，马上送医院。罗跑来说你们先送她去医院，钱的事放心好了。大家不理他，罗冒雨走出门去。

罗浑身湿透地来到公司老板的豪华住宅里，指责老板说：“快富巷的房子快要塌了，弄出人命你要负责！”老板反催他把租收齐，他拿出租金摔在桌上说：“我辞职了！”

风雨飘摇中的小楼不停地从屋顶往下泻泥沙，黄大班一家拿着行李走到街对面的屋檐下。黄太太想起还有样东西没拿，便命令玉芳回去取。玉芳上了楼见众人扶威嫂下楼，她也去帮忙，到了楼下，被黄太太见了，打了她一巴掌，玉芳哭着追上众人走了。黄大班自己一人返回楼上；楼塌了，大班被压死。

罗明赶到医院，见到醉八仙在走廊踱步，便拿出 100 多元请他转交威哥，并说，自己已辞了工，这是工资。又问白现在何处？醉八仙说，威嫂难产，现在输血，威、白、芳三人正在里边验血。不一会，威哥三人沮丧地出来，说血型不符，但买血浆要花数百元。罗自告奋勇，验过血型相符后，为威嫂输了血。威嫂母子平安，众人正在高兴，罗来了，威哥表示感谢，罗说，我这也是向威哥学的。醉八仙兴奋地说：“对！这就是我为人人，人人为我！”大家又急着赶回快富巷去料理谭二叔后事，临走时安慰玉芳说：“不要怕，你在这里照顾威嫂，我们大家会照顾你！”

【评析与欣赏】

《危楼春晓》一片曾在 1978 年第二届及 1988 年第十二届香港国际电影节两次作为经典佳作回顾公映。

本片导演李铁在 50 年代粤语电影导演群中，与秦剑、李晨风并称三杰。他拍的粤语戏曲片至今仍有多部不断被回顾公映，其中的《紫钗记》更被誉为“中国的《乱世佳人》”。他拍了大量反映小人物命运的现实主义影片。其中不少优秀作品已成为经典，如《危楼春晓》、《人海泪痕》（张瑛因在本片饰男主角，被选为电影皇帝）《人生曲》（吴楚帆因在本片饰男主角，被选为电影皇帝）……这些影片直至今天，仍不断在回顾展中出现。

《危楼春晓》真实地反映了 50 年代生活在香港社会底层的小人物命运，细腻地展现了他们的生活处境。50 年代初期的香港社会，正处于动荡时期，香港本是一个转口贸易港，但朝鲜战争及美英等国对华禁运，使香港经济猝然陷入危机，转口贸易一落千丈，工商业纷纷倒闭，失业人数剧增，社会秩序不稳，被称为“消失中的城市”。与此同时，大陆有大批新移民迁入香港，令香港的居住与就业问题更加尖锐。这些问题，既是困扰香港市民的严酷现实，又是电影的重要题材。《危楼春晓》正是当时涌现的大量这类题材影片中的出类拔萃之作。

自 1937—1949 年，国内的文化精英，曾三次大批南下香港，如文化名人

郭沫若、茅盾等，电影界如蔡楚生、司徒慧敏、夏衍、朱石麟、章泯、张骏祥、史东山、王为一等，对香港的电影事业产生过深远影响，特别是敦厚的人文传统与现实主义创作方法，把香港电影创作的素质提高到一个新的层次。1949 年，在蔡楚生等人的发动下，华南电影工作者 164 人联合发表粤语电影清洁运动的宣言。这是香港电影史上第二次由南来电影工作者发动的‘清洁运动”（第一次是在 1936 年），这个运动以“反封建、反神怪、反粗制滥造”为主要内容，提出“愿光荣与粤语片同在，耻辱与粤语片绝缘”的口号，逐渐改变了过去香港粤语电影中软性电影占有主导地位的情况，拍出一批严肃的现实主义佳作，《危楼春晓》便是其中的经典之一。

《危楼春晓》以弘扬“人人为我，我为人人”的守望相助精神为主题，剧中热心助人，仗义疏财的威哥曾一度成为小市民心目中的英雄而街知巷闻。这是中国传统文化在粤语电影中的一种体现。在传统文化中，“天下一家”、“民胞物与”、“四海之内皆兄弟”等观念，正是凝聚全社会的重要精神力量。值得注意的是，50 年代初、中期，从大陆南下香港的电影人，无论政治上属于左或右的阵营，其所拍的影片，大多强调这种互助互爱精神，显示中国传统文化中群体意识的影响深远。李铁虽然在香港出生，却在广州受教育，对中国古典文学有浓厚兴趣，这部影片也显示了他文化的根在大陆。

本片大量运用全景镜头与中远景镜头,这是 50 年代香港粤语电影的造型风格。一些受西方“作家电影”评论方法影响的论者，诟病这种造型特点为“受了文明戏舞台样式的影响”，是“没有掌握电影艺术手段的表现”。香港一位曾留学意大利的电影理论家林年同先生则认为“粤语电影中远景镜头，全景镜头的运用，是和 50 年代好莱坞电影不一样”，它是“用来解释作品思想的一种手段。这样的造型处理，之所以富有表现力，那完全是因为它能够集中体现群众的真实生活”，及患难相助的群体意识。（见第二届香港国际电影节专刊《五十年代粤语电影回顾》第 12 页）这个意见是中肯的。《危楼春晓》这部影片，虽然是一部 40 年前的黑白片，但我们今日看来，仍然感受到影片的魅力：铺叙顺畅，脉络清楚，人物形象鲜明，整体表现严谨，令影片耐看，经得住反复观摩。特别是影片后部的高潮戏，节奏紧凑，情绪饱满，显示了导演的功力。

特别值得提到的是，本片集中了许多当时的名演员，两位香港电影皇帝吴楚帆与张瑛分饰片中两位主要角色，女演员中：紫罗莲、黄曼梨、梅绮都是当时独当一面的著名演员，连只有一二个镜头的龙套，也由著名演员出演，片中演华仔的李小龙，年纪虽小，却也已是著名演员了。每位演员在本片中的演出均非常认真严谨一丝不苟，这种创作精神，正是本片艺术魅力的灵魂所在。

（李以庄）

鸡 毛 信

1953 年　黑白片
摄制：上海电影制片厂
编剧：张骏祥
导演：石挥
摄影：罗从周
演员：蔡元元（饰海娃）舒适（饰老赵）蒋锐（饰连长）

【故事梗概】

故事发生在华北抗日根据地。有个 12 岁的放羊娃，名叫海娃，他是龙门村的儿童团团长，机智勇敢，每天在山上边放羊边站岗放哨。

海娃的父亲老赵是民兵中队长。有一天，他得到日本鬼子进山抢粮食的消息，于是给八路军写了一封信，告知信息，还附了一张攻打山下鬼子住的炮楼的路线图。老赵把这个紧急任务交给儿子海娃来完成。海娃看到这封信插上鸡毛，知道十万火急，就以羊群为掩护，去三王村给八路军张连长送信。

海娃刚走到一个山沟里，却迎面碰上了日本鬼子，他为那封鸡毛信急得满头大汗，不一会儿，他急中生智，把鸡毛信迅速藏在那头老头羊的大尾巴下。但鬼子小胡子队长却看中了这羊群，要海娃赶着羊群带鬼子到龙门村去。

鬼子和伪军在路上千方百计地折磨海娃，他们既要煮吃小羔羊，又要严密监视海娃。深夜，海娃从屋角里轻轻地爬出来，跨过堵住门口的鬼子身体，这些睡得像死猪似的鬼子全然没有察觉，海娃悄悄地走进了羊群，把藏在老头羊尾巴中的鸡毛信取了下来，放进衣袋里就跑。当他坐下来歇口气时，发现衣袋里的鸡毛信不见了，急忙又往回跑，鸡毛信终于找到了，但这时伪军追上来，又把他抓了回去。

鬼子小胡子强迫海娃带领他们去龙门村。海娃带着一群鬼子和伪军边走边动脑筋，他想方设法不带敌人走大路，骗他们大路上埋有地雷，于是敌人乖乖地跟他走山路。鬼子的骡马不能爬陡峭的山坡，海娃就乘机拼命往山上爬。一会儿，他离鬼子越来越远，急得鬼子慌了手脚。鬼子急忙开枪，海娃的手不幸被打中。海娃忍着剧痛，还是使劲地往山上爬。海娃顾不得手上巨痛，张开嗓子大喊：“八路军叔叔！八路军叔叔！”正在这一危急关头，山顶上的八路军发现了这批上山来的鬼子和伪军，连忙开枪射击。经过一场紧张激烈的战斗，鬼子和伪军们终于被全部歼灭了，海娃也安全到达了目的地。

海娃在八路军张连长面前，激动地掏出那封鸡毛信，说：“张连长，信，鸡毛信！”话刚说完，海娃便昏过去了。

张连长带领全连战士迅速跑步下山，炸掉了鬼子的炮楼，活捉了鬼子“猫眼司令”。

海娃出色地完成了任务，受到了八路军的表扬。他成了一个出名的小英雄。一天，张连长又来到龙门村，送给海娃一根小皮带，勉励他继续为八路军站岗放哨，盯住鬼子的一切动静。海娃又在山顶上站岗放哨了，他比以前锻炼得更勇敢更坚强了。

【评析与欣赏】

《鸡毛信》描写抗日战争时期，我根据地儿童团员奉命通过日寇封锁线，

机智完成传递重要军事情报任务的故事。

影片非常成功地塑造了一个可敬可爱可信的小英雄海娃的艺术形象。影片对海娃的性格描写是真实生动的。影片一开始，我们就看到两只眼睛又大又圆的海娃，手拿红缨枪，威风凛凛地站在山头上监视着敌人的行动。当海娃的父亲把一封插着三根鸡毛的信交给海娃，叫他送给八路军张连长时，海娃马上悟到这是一封极其重要的信，并为接到这样的重要任务而感到十分光荣。当海娃在送信的路上，突然发现了鬼子队伍时，虽然不免有一阵惊慌，但他很快急中生智，把信藏在羊群中的一只老羊尾巴里，然后从容不迫地迎着鬼子走去。把信藏在羊尾巴下，这个妙计说明了只有聪明又顽皮，热爱和熟悉羊的放羊娃才想得出来，从而更说明了海娃既勇敢又机智，一定能战胜日本鬼子。因此他一路上被迫跟着鬼子走时，不断地和敌人斗智，胆大心细，不露丝毫破绽；鬼子要抢老绵羊去杀，他想到那封绑在羊尾巴上的鸡毛信，一面急得额上直冒汗，一面想了个主意："老羊肉又老又瘦，可有啥吃头啊！"虽然失去了心痛的小羊羔，却保护了鸡毛信，晚上疲倦了，海娃连眼皮都睁不开，可是想到那封鸡毛信，他又一骨碌地站起来，冒着险溜了出去。但在奔跑的路上，偏偏又把最重要的鸡毛信丢了，回头去找，虽然找到了，却又给鬼子逮住了，他就想出种种办法哄骗鬼子，使鬼子信以为真，放松了对他的监视。当最后海娃逃离爬山时，被敌人发现，他受了伤，但他忍住疼痛往上爬，直到亲手把鸡毛信交给了八路军张连长。海娃之所以这样可敬可爱，是因为他有一股勇往直前的劲头，和对解放事业的无限忠诚，对侵略祖国的日本鬼子的无比痛恨。影片很细致地描绘了海娃这一段经历，很生动地介绍了他对付鬼子的每一个办法，小英雄的形象就特别地清晰起来。

影片塑造的海娃，是抗战时期儿童团中一个典型的小英雄形象。12 岁的海娃手拿红缨枪，站在"消息树"下，担负着监视平川地里敌人行动的重要任务。正是在这些小战士的警戒下，老乡们才能抢种抢收。在抗战时期和第三次国内革命战争时期，在各个解放区，有成千上万的和海娃一样的儿童团员，积极热情地参加中国共产党所领导开展的革命斗争。战争生活把他们锻炼成为机智勇敢、不怕困难、吃苦耐劳的小战士，使他们成为后来人民军队的大战士、乡村的中坚干部和各种生产建设的骨干。海娃正是千万个在解放区长大的孩子们中的一个。他集中了这一类孩子们的各种优秀品质，影片编导把海娃放到某解放区三王村指挥部，给八路军张连长送一封信这样的重要任务中，从各个细节的描写上刻划这个孩子的可爱的性格，从而真实地描绘了典型环境中的典型人物。

海娃作为一个解放区的小英雄，也有自身的弱点和缺点，影片编导没有回避这个问题，而是比较具体生动地描写了海娃的天真、单纯和粗心。当海娃的父亲把鸡毛信交给海娃并问他怎么走时，海娃便不假思索地说："走龙王汉呗！"海娃父亲忙接着说："不行，你走青龙背，下老猴腰，打象子沟那儿转过去。"但海娃仍不明白父亲的话的意思，便又问："干吗绕那么大弯呀？"海娃父亲答道："鬼子进山了，这么走稳当"。海娃这才恍然大悟。于是海娃接过父亲的白薯，吹了声口哨，就跑下去了，父亲又叫住了他："海娃，就这么走了啊？"海娃又不知道这是为了什么，等父亲说："帽子还不摘下来呀！"海娃才"啊"了一声把军帽摘了下来。这个细节的描写，正是说明了小海娃多么慌里慌张，带着那顶帽子，人家一看就是个小八路，海娃这种粗心大意的弱点后来果然吃了大亏。当他好容易从敌人眼皮底下溜了出

来，在路上因为他把小褂摇得太厉害，竟把鸡毛信摇飞了，他急得再回去找，给自己增加了困难。然而在前进的道路上，海娃终于了克服了自身的弱点、缺点，成了一个名副其实的战斗小英雄。

《鸡毛信》刻划的海娃这个小英雄艺术形象，使广大小观众久久难忘。影片编导努力摸索儿童片的特点，掌握儿童片的规律，取得了可喜的成绩。影片故事虽然单纯，但饶有趣味。情节按着一根直线发展，而且紧紧衔接，不拖泥带水。影片还运用了讲故事的口吻旁白，听来亲切明晓。在一些引起重要的斗争的关键时刻，插上几句画外音的旁白，更能使小观众理解剧情。如影片中当黑狗伪军们拿枪逼住海娃赶着羊跟他们走时，海娃不怕枪，可是他看看老绵羊，想了想，就跟着走了，旁白就这样说：为了鸡毛信，海娃只好跟着敌人去了，可是小海娃他不怕，下了决心，只要一有机会摘下信就逃……看你这么完成任务，海娃呀，你误了大事啦！粗心大意，慌手慌脚，爸爸说过你多少回，看你以后改不改。海娃恨不得打自己一顿……

影片不仅成功地刻划了可敬可爱可信的小海娃，也逼真地刻划了反面人物猫眼司令、小胡子和歪嘴黑狗等丑恶可憎的嘴脸，编导从形象上用简单的夸大的手法来描写敌人是比较得体的。影片结尾的处理也体现了编导别具匠心：美丽的太阳从山头升起，海娃在山上迎风而立，眺望着山下的平川，英雄的小哨兵正在机警地监视着敌人。这组镜头告诉人们，如果敌人胆敢再侵犯，海娃将再次参加战斗，而且比送鸡毛信还要干得更出色。

《鸡毛信》在创造人物形象和表现抗战时期人民的生活斗争上是相当成功的，有着亲切的、真实的生活感。小演员蔡元元的演技，被当时影评界誉为“证明他是个懂得如何掌握和表现人物性格有前途的小演员”。

《鸡毛信》荣获了文化部 1949—1955 年优秀故事片三等奖，又荣获了英国 1955 年第九届爱丁堡国际电影节“优胜影片奖”。

（凌振元）

中 秋 月

1953 年　黑白片粤语（配音）
摄制：香港凤凰影业公司
编剧：沈寂
导演：朱石麟
摄影：董克毅
演员：韩非（饰陈明生）江桦（饰惠珍）龚秋霞（饰母亲）

【故事梗概】

中秋前夕，饼店摆满月饼。街上匆匆走着送礼的人，刚放学的小明，馋涎欲滴地看着橱窗里的蛋黄月饼。保险公司的小职员陈明生下班走过，把儿子硬拖回家。

回到家中，小明一见祖母，便撒娇要吃月饼，妻子惠珍从少得可怜的家用中拿了五元给丈夫去买月饼。

饭桌上，一家人商议送礼的事，大家认为日子很难，妹妹婆家、妻子娘家、房东家……都不送了，唯独明生公司经理家一定要送。妻说二楼黄家又来追债，那是上次端午节时为送礼向他借贵利欠下的。儿子把学校通知书拿出来，说如再不交学费，就要停学了。大家感叹穷人过节如过关。

陈明生回到公司，同事们正为送礼事发愁。一个茶房拿了赏簿来，要明生打赏。他拿笔写上“一”字，见别人名下都是“拾元”，犹疑一下，又加一划成“二”，再加一划，成“三”，最后咬着牙，改成“五”字。把预备给儿子买月饼的五元交给了茶房。

陈明生回到家，见儿子为交不出学费哭了，二楼黄家又来追债，妻知道丈夫借不到钱便建议向妹妹借，他妹妹嫁到大户人家，因娘家穷，常受气，陈明生在电话里欲言又止，终于开不了口。

不一会，妹妹家佣人送了一盒月饼及一只鸭子来。母亲要把鸭子送经理，留下月饼给小明吃，妻则主张留下鸭子给婆婆吃。但把这两样加在一起送给经理还不够哩，母亲把多年收藏的好酒拿出来做礼物。最后，明生决定留下鸭子，拿了两色礼物送经理。下楼时，碰见二楼黄太太。

在经理家门口，他遇到早上向经理求职的人，送的是四色礼物；顿感相形见绌，只好带着礼物回家。不料上楼时又碰见黄家夫妇，黄太太认为他有钱买礼送人，又买东西回家，却不还债，命令儿子在楼道口看守，要把他拦住。

妹妹在婆家久等不见哥哥回送礼物，又听见婆婆与别人议论说家翁曾给她哥哥介绍职业，如今过节连礼都不回一个，不由得焦急，便拿了私房钱回娘家去，叫哥哥拿这钱买四色礼物送去，因她家翁是人人保险公司的董事长。

这时，妻已从街上买了一罐双听香烟及一盒糖，刚好凑够四色礼物，陈明生立刻拿了下楼，不料在二楼被黄家拦住，拉进门去，接了他手里的礼物。

全家听闻此事，大惊。先前的两色礼物，还是用家中买米的钱买的，这回只好向同事们借，陈明生四处奔走：老方家孩子多，妻子又卧病，药费尚无着落；陆先生则正要去借钱……回到家门口，碰上邻居刘先生正拿了衣服去典当。他绝望地回到家，母亲要他拿妹妹的钱去买礼物送给经理。他刚来，妹妹便来了，原来她耐不住婆家人冷嘲热讽，特地回来看何时送礼去。得知

真情，无限凄楚。

惠珍赶到经理家门外，刚好截住丈夫，二人决定把用妹妹的钱买的礼物送妹妹婆婆家去。

为了给小明交学费，惠珍把棉丝袍当了。同楼的刘先生送了一盒月饼来，求明生介绍职业，明生得知后，亲自送回去，说明自己没有办法。刘便把月饼送给二楼黄家，求他帮忙，遭冷遇。

明生当了手表，买回一瓶酒，但加上家中的鸭子，也只有两色，惠珍把当旗袍的钱也交给丈夫去买礼物，终于凑齐四色礼物。

当明生满头大汗赶到经理家时，只见屋子里堆满礼物，他连经理也没见着，便被女佣送出门。

明生在一条小巷的摊子上，买了一个小月饼。但他回到家时，小明已睡着了，眼角上留着泪珠，他把月饼放在儿子枕旁。

深夜，夫妻二人淋浴着窗外洒进来的月光，议论着：钱用完了，米也没有了，今后日子怎么过？

【评析与欣赏】

《中秋月》一片的剧情集中在两天之内，结构完整紧密，而细节丰富复杂，涉及的人物与环境也相当广泛。小白领陈明生面临中秋佳节，为筹措礼物，弄得手忙脚乱，他只能凑出一份礼物，却要应付经理、妹妹婆家、债主，以及自己家人的需要。在这过程中，他的亲人在困境下更加显露出浓浓的伦理亲情，令人感动感叹，他的尴尬为难，通过许多真实的细节，其可笑可悲的处境，均令人笑中带泪。

朱石麟善用的比兴手法，在本片中显得非常出色。一是影片开头，韩非饰演的陈明生，在茶房送来的节赏金数目从“二”改成“三”，再改成“五”的细节，通过韩非的出色表演，令人叫绝，而这场戏又成为全片点题的戏眼：这个小白领无可奈何地硬着头皮把中秋的贺礼一次又一次地加重，直至把自己榨干，弄得一无所有。在影片中，韩非把身上仅有的五元钱交给茶房后，脸上露出被剥夺的沮丧神情，实在是意味深长，而富张力的镜头。

二是在片末，当陈明生当尽卖绝，终于凑成四色礼物送到经理家时，只见华厦之内，礼物堆积如山，经理正忙于与贵宾应酬，而他则被女佣冷冷的打发出门，连经理也没见着，那种酸楚失望，难以言说。全片的贯串动作，是全家老小，连已外嫁的妹妹在内，牺牲了个人的愿望及财力、物力，为送礼给经理而全力以赴，最后却以极冷的结局收场，反差之大，令人想到杜甫的名句：“朱门酒肉臭，路有冻死骨”，这一比兴，涵盖深广。

朱石麟还善于在一个镜头内，利用前后景带出对比。如本片结尾部分，当陈明生经过两天的奔波，把礼物送到经理家后，心力交瘁，倾家荡产的他，孤独地踯躅街头，皓月当空，有人快乐有人愁。这时，朱石麟便用了一个通过前后景对比，传达出深邃内涵的镜头。陈明生走在路上，背后是太平山下高楼大厦，万家灯火的香港夜景，比喻讲究功利的现代工商业社会；前景两个似是父女的盲人街头卖唱。在陋巷中巡逡，既代表着下层人民，又比喻着传统的旧世界。陈明生这个小白领恰恰在这夹缝中生活，一个镜头，同时呈现三种有比兴意义的物象，观众的创造性思维被充分调动起来，可谓百感交集。

朱石麟曾亲笔致函《中秋月》的编剧沈寂，“认为这是他自己满意的作

品，是显示他艺术风格的代表作。”（见第七届香港国际电影节《战后国、粤语片比较研究》第 16 页沈寂《怀念朱石麟先生》）。

本片是香港凤凰影业公司的创业作。

本片曾于 1983 年被香港国际电影节选作朱石麟的 19 部代表作之一公映，并且认为本片同时也是韩非的代表作之一。

（李以庄）

父 母 心

1955 年　黑白片粤语
摄制：中联影业公司
编剧：司马才华
导演：秦剑
摄影：孙伦
演员：马师曾（饰生鬼利）黄曼梨（饰利妻）林家声（饰大儿子）阮兆辉（饰小儿子）

【故事梗概】

50 年代初，香港不景气，娱乐事业受到严重打击。粤剧丑生生鬼利才华横溢，但他所在戏班仍因观众寥寥而散伙。影片开头是利最后一场演出，他那精彩的演技及激情投入的表演，令观众开怀，同戏班的演员站在边幕议论：“演完这场戏就散班了，他还这么搏命！”“唉，他就这脾气！”

拿了遣散费，利与好友一同走出戏院，在小摊吃宵夜，二人诉说生计艰难，利却仍乐观，说到他那在澳门念中学，且成绩好，得到奖学金的大儿子阿权，更是笑得合不拢嘴，表示再苦也要供儿子读到毕业，这是他的希望所在。

利回到家把遣散费交给妻，妻知他又失业，发脾气道：“这点钱用来买米还是交租？”

小儿子阿威醒来，高兴地接过爸爸给他买的面包就啃，并说大哥来信了。大儿子阿权来信讲暑假要回家。

利为了供儿子上学及养家，去求正组织巨型班的师弟陈厚，陈勉强收留他在班中演被人拳打脚踢的老虎（称为“拉扯”），每日只得 10 元。

利把大儿子接回家，一家人欢喜地吃团聚饭，阿权问及戏班，利支吾过去。饭后，他向妻取钱，带两个儿子上街。父子三人在茶楼饮茶，利问阿权下学年书簿费要多少，儿子说要 200 元。

儿子打算回校了，生鬼利为筹书簿费去向陈厚借钱，陈给他 40 元，声明散班前他都无工资了。

阿权在同学家说起父亲是丑生。同学全家遂去戏院看戏。阿权发现父亲在舞台上被人拳打脚踢，累得喘气，痛苦地回家，母亲才向他透露家中真情。

阿权向父提出不再读书，出去打工。利气极，严辞令其继续读书。

为了筹够书簿费，利忍痛拿自己谋生用的戏服去典当，被妻撞见，她拦阻并诉说苦衷：“你已有年纪，越来越瘦，何苦再供儿子读书？”利坚持不惜代价，定要儿子完成学业，妻知道拗不过他，只好让他把戏服拿走。但当铺只给 60 元，仍不够数，友得知，拿出自己戏服凑上，并邀他参加街头演出。

阿权奔走求职，因无文凭及人情，处处碰壁，只好听同学劝，先回澳门再说。

利在街头顶着烈日演出，异常辛苦，且晚上仍要演，累得半死。

利送儿子上船后，妻才拿出 200 元及儿子留下的信给他，当他知道儿子是去澳门求职，很失望。转而将希望放在小儿子身上，送阿成去上小学。

妻瞒着他去邻居处接活计，累至病倒，临死前才讲儿子有信回，讲在澳门一边读书，一边兼职做事。

妻死后，利意志消沉，一日在街头演戏，突然失声晕倒。医生讲他以后不能再唱戏，利失去谋生手段，无法供阿威上学，只好送他去陈厚处学戏。不料阿威挂念父亲，无法专心，首次登台，即多次失手，被戏班赶回。

利病危，阿权赶回见父，告诉说自己已毕业，且能独立谋生，并可供弟弟读书，利大慰说：“我太累了，要好好休息！”言罢即逝。这位一生逗人开心的丑生，确实太累了！他终于含笑长眠。

【评析与欣赏】

第二次世界大战后，香港粤语片一度成为最能反映现实，尤其是普通大众生活的电影，建立了很值得珍视的现实主义传统。《父母心》的导演秦剑正是这一传统的发扬者，成为香港粤语片的杰出代表。他 43 岁时因事业、经济、家庭等问题困扰而自杀。一生曾拍 60 部影片，《父母心》一片是他的代表作。同时也是香港粤语家庭伦理片的经典作品，曾先后于 1982 年及 1986 年两次被香港国际电影节选作佳片公映。

本片剧本（编剧司马才华是秦剑的化名）结构严谨，内涵丰富。影片开头，即以一个戏中戏——粤语《审死官》的精彩演出，暗喻当时的黑暗乱世，及国家的危难；而在表现主人公生鬼利一家的困境时，利用比兴场面的穿插剪接，表现出大的经济环境对传统文化的冲击；传统戏曲艺术被糜烂的艳舞取代，艺术则沦落为街头卖艺；然而老艺人在困境中，却仍坚持“戏以载道”的传统，在街头演出中，猛烈抨击贪官污吏、军阀卖国贼，令银幕画面的张力，升华到一般粤语伦理片罕见的文化层次。

影片着重表现一个粤剧艺人的家庭成员，在困境中所表现的浓厚亲情；人物之间的紧张关系，是由每个成员都想为家庭、为亲人做一些事，减轻对方的负担造成的。而父亲一角则被塑造成在严酷的经济压迫下，拼死捍卫家庭的英雄，他对儿子期望深切，关怀备至；自己则不惜牺牲，卖命拼搏，直到倒在战场上。难得的是，影片别具匠心地赋予这个悲剧英雄一个性格特点：乐观。他本身的职业是丑生，他正是靠给予在苦难中挣扎的大众以欢笑来谋生的；最后，他在弥留之际，见到大儿子归来告诉他，自己已毕业，可以独立谋生，并供弟弟读书了，他才含笑瞑目，与粤语伦理片常见的大团圆结局相比，这个结局却是笑中带泪的。秦剑在处理这场悲剧高潮戏时，立刻把镜头跳出窗外，镜位与其妻去世时相同，自窗外拍室内临终场面，同时接上旁白。旁白是秦剑爱用的手法，在这里运用，有不煽情而启人思索的效果。

秦剑对场面调度的处理非常精确流畅，如本片前段表现生鬼利一家三口的一场戏：生鬼利失业回家后，想尽办法令家人快乐，他在斗室中转来转去，既要安慰妻子，又教小儿子唱戏，把人物之间的关系，及各人的心境、性格，乃致天真可爱的小儿子的艺术天份，都表现得淋漓尽致。

男主角生鬼利的扮演者马师曾，是粤剧名演员，尤擅演丑生，唱腔自成一派（称为“马腔”），因其戏路广（又可演文武生及反串花旦），演技杰出，被称为“粤剧泰斗”。在本片中，我们可以看到马师曾在舞台上演出他的戏宝《审死官》的精彩场面。但最难得的是，作为一位舞台戏曲演员，他在影片中的表演，却没有夸张、程式化的舞台表演痕迹，他在银幕上的表演充满真情实感，非常生活化，能很细腻而有层次地表现角色的内心世界，把生鬼利演得有血有肉，真实可信。

影片中，每到激情处，导演便给马师曾特写镜头，如：戏班解散，利拿

了遣散费回家交给妻子，她见只有 40 元，便发牢骚，诉苦说："这点钱，不知是用来交租，还是买米好？！"利安慰她，她又抢白说："我没有你这样大快活，没饭吃了，你还笑得出！"此言一出，接着便是马师曾的特写，他悲痛地凝视着背朝着自己的妻子，百感交集，眼神里那份沉重，令观众揪心。

而最撼人心的，是马师曾表演人物痛苦绝望到顶点时刻，爆发出的令人毛骨悚然的惨笑。如当医生告诉他，他已不可能再唱戏时，他爆发出一阵惨笑，吓得小儿子躲到身旁的叔叔怀里。他这一阵狂笑，却又有几层情绪的转换：先是震惊，继而绝望，最后转为伤心欲绝，他一边笑一边对小儿子说："我不能供你读书了……哈哈！……你去学戏吧！"这两件事恰恰是生鬼利宁愿吃尽千辛万苦都不肯做的。

马师曾善于掌握表演的分寸，情绪的转换非常自然，如他为了筹儿子的书簿费去当戏服，仍不够，便苦闷地去寻老友，老友慷慨地拿出自己的戏服支援他，他接后，转身便走，这时导演让他回身望着老友，特写。马师曾在镜头里表现人物转愁为喜，带着对老友的感激，又恢复了他平日的乐观，笑得那么真挚、可爱，把人物的乐观性格表现得十分惊人。

特写，是电影艺术揭示人物内心世界的独特手段，但对于演员来说，又是很严峻的考验，所以有人称特写镜头为"照妖镜"。马师曾在本片相当多的特写镜头前的表演，却都是饱满充实的人。人物的命运虽然一直悲惨，且每况愈下，但他的表演，却能因规定情境及对手的不同，每个特写镜头都不重复，都能以其内在的激情感染观众，这实在不容易。

（李以庄）

一年之计

1955 年　黑白片国语
摄制：凤凰影业公司
编剧：沈寂
导演：朱石麟
联导：姜明　文逸民
摄影：罗君雄
演员：韦伟（饰大少奶）龚秋霞（饰老太太）陈琦（饰二少奶）石磊（饰老大）鲍方（饰老二）

【故事梗概】

除夕之夜，何家老太太忙着放置水仙花。大少奶忙着买糖果、买花，二少奶则忙着烧菜、做点心，两房的孩子们等候着他们的父亲带新衣新鞋等新年礼物回来。

老大在金号做投机生意，获利颇丰，老二在工厂做小职员，生活十分拮据。

兄弟俩先后回家，大房的阔绰豪华，更显得二房的寒酸清苦，再加上刁钻势利的大少奶，气焰万丈，咄咄迫人。这个中产家庭的新年，表面虽然热闹，实际上兄弟妯娌之间，却笼罩着浓浓的阴影，老太太看在眼里，苦在心头。

过了元宵，老太太 60 岁生日快到了，为了做寿的铺张与否，兄弟二人又起争执，结果老大愿意单独出钱做寿，但做完寿，结出帐来，大少奶又要老二分担一份，因之又引起一场口角，连孙儿们都争吵起来，弄致水仙花也倒下了。老大生意做得风生水起，老二境况却一天不如一天，两房生活水平相距越来越大，二房只好提议分饮，但为老太太的供养问题，又起争端。最后，老二被迫带着妻儿搬到外边住。

端午节到了，老大交游更广，应酬更繁，老太太在家里操劳更辛苦，只有在到老二家串门时，才得一些温暖。

中秋前夕，老大投机失败，金号也垮了，他与大少奶吵一架之后，两人各自离家出走。

老太太独自在看孩子，忙家务，累病了。但病了无人照顾，摔倒了也没有人管，再加上老大曾把祖屋的房契从老太太手里骗去抵债，结果被债主封屋，老太太弄到无家可归。幸亏老二把老太太和孩子接到自己家中住。

大少奶回到娘家，原以为有恃无恐，不料哥哥反目无情，嫂嫂白眼相加。昔日威风八面的的大少奶，尝到了落泪的滋味。终于，她不堪虐待，再次离家出走。

又一个新年前夕，老大找到了妻子，把她带到老二家去。这里，几个孩子正围着祖母唱歌游戏，一派天伦之乐的幸福景象。大少奶百感交集，非常惭愧，走上前去，向老太太低头忏悔，老太太原谅了她，老二夫妇也不计前嫌，欣然接待，一家人遂得团聚。

【评析与欣赏】

以伦理题材为主，是中国古典电影有别于西方电影的一大特色。朱石麟

的影片，自 30 年代在上海拍《慈母曲》（1937 年，联华）起，即着重表现家庭伦理的题材，在他看来，伦理是维系中国社会结构的价值观念，甚至在《清宫秘史》中，把关系中国历史命运的广阔题材，也浓缩为传统的家庭伦理的婆媳冲突的悲剧。他在自己的大部分作品中，反复探讨这一价值观念。

在《一年之计》一片中，他仍维护家庭伦理道德观念：伦理亲情在节日中受到严重考验，而当人们重利轻义时，传统的大家庭便因亲人们之间的利害冲突而崩溃。到影片结尾时，则根据家庭道德的仁恕之道，与“过而能改，善莫大焉”的精神，及孟子“性本善”的主张，藉着孝悌仁爱的伦理亲情，又使破裂的大家庭重建。在香港，到了 60 年代，随着工商业的迅速发展，及文化上的西化，加上居住条件的改变，大家庭开始崩溃，伦理亲情日趋薄弱，现在已很难再有朱石麟影片所反映的那样浓烈的中国传统伦理感情、人际关系及人文风俗了。

在艺术上，朱石麟善用日常生活细节、家庭琐事及传统的人文风俗推展剧情；加上演员，特别是饰演大少奶的韦伟及饰演老太太的龚秋霞的出色表演，使人物栩栩如生，心理描写细腻，把这个表面看来颇富戏剧性的故事，演绎得韵味无穷；而用一年的传统节令来铺排戏的冲突，在情节结构上，尤见匠心。

运用中国传统美学“兴在象外”的艺术手法，令影片内涵有“意在言外”的张力，是朱石麟电影艺术的一大特点。《一年之计》一片开头，便是何老太太在喜气洋洋的节日气氛中，陈设水仙花，水仙花是美好安宁的象征，这一个镜头，便是全片的重要兴象。后来，兄弟妯娌吵架，孙儿们也争吵起来，水仙花被弄倒了，家庭也破裂了，老太太企盼大家庭生活美好安宁的心愿破灭了，从此，家无宁日，讲究功利的工商业社会的影响，毫不留情地侵蚀着这个本来保留着农业社会心态的大家庭，它终于分崩离析了。

片尾的大团圆，又正值新年前夕，同影片开始时的除夕之夜呼应。在结构上很精巧。

电影作为艺术，正是要通过有限，但却具体的声画结合的镜头，激起观众广泛而无限的思想感情活动，领会其中深邃的内涵。中国传统艺术在这方面积累了浩瀚的宝贵遗产，梁代的钟嵘曾在《诗品》的序中说：“文已尽而意有余，兴也。”南宋罗大经在《诗兴》一书中，则更谈到“兴”的特殊魅力：“盖兴者，因物感触，言在于此，而意寄于彼，玩味乃识。”纵观朱石麟的影片，这类例子很多，如《慈母曲》一片，以母鸡与小鸡的镜头作起兴，既介绍了影片人物的生活环境在农村，又点出影片的主题，耐人寻味。《新旧时代》一片叙述一个大家庭的崩溃，影片的第一个镜头便是封建大家庭的神台开始，结尾时，不肖子孙们弄得家不成家，债主临门，打将起来，弄得大屋也倒塌了，而最后一个镜头是神台也倾倒了，回应了片头的兴象。在叙述一幢旧楼，挤住八户人家的《水火之间》一片里，则更把“水”与“火”作为贯穿全片的事件及点出主题的兴象。

本片曾获中华人民共和国文化部颁发的优秀影片奖。

1983 年被第七届香港国际电影节选作朱石麟 19 部代表作之一公映。

（李以庄）

平原游击队

1955 年　黑白片
摄制：长春电影制片厂
编剧：邢野　羽山
导演：苏里　武兆堤
摄影：李光惠
演员：郭振清（饰李向阳）方化（饰松井）

【故事梗概】

1943 年秋，日寇向我华北抗日民主根据地发动了毁灭性的扫荡，游击队长李向阳接到司令员命令到平原去，拖住敌人松井部队，以减轻敌人对山区根据地的压力，同时要保护住坚壁在李庄的几万斤公粮。

李向阳和战友们兵分几路来到平原地区，一夜之间松井接到几起报告说李向阳在城南城北许多地点出现，刚愎自用又老奸巨滑的松井判断出这是李向阳的声东击西之计，他率部直扑城西刘家庄。其实，此时的李向阳却早已到了李庄，李大娘看见久别的儿子归来，十分高兴，李向阳告诉区委书记孟考，要连夜把公粮转移出去。游击队的活动被李庄的地主杨老宗发现，他偷偷地带着狗腿子“小脑袋”出村去给松井报信，松井闻讯改道直扑李庄，李向阳没有料到敌人来得这么快，他带领游击队员下地道与敌人周旋，命老侯去端下敌人的小西庄炮楼以引开松井。松井在村内四处寻找地道中，都被伪装成联络员的吴有贵引开，杨老宗告诉松井，他知道地道的入口。此时老侯已经点燃了小西庄炮楼，但松井不为所动决定继续挖地道。李向阳意识到自己把敌人估计低了，他说服了想拼命的游击队员，带领郭小壮等潜入城里，炸毁了松井的弹药库，松井接到报告决定回援城里，但走到半路上，他又拨转马头返回李庄。准备伏击松井的李向阳等了个空。李庄的老乡被驱赶到广场上，老勤爷和小宝子惨遭敌人杀害，区委书记孟考宁死不肯说出埋藏粮食的地点，穷凶极恶的松井命令用机枪扫射群众，千钧一发之际，松井接到飞骑报告：城里发现李向阳。此时李向阳也率部赶到，与日寇掩护部队展开激战，救下乡亲，松井匆匆撤回城里，李向阳再入城中化妆成日本兵烧毁了敌人的粮库，枪毙了汉奸杨老宗，并给松井留下一封感谢信。松井正在这里咆哮如雷，联络员吴有贵前来报告：李庄的粮食都从地洞里搬出来了，李向阳正在睡大觉，老奸巨滑的松井要吴有贵带路，接近李庄时，吴突然逃跑，被松井击伤。李向阳一声令下围歼松井部队的战斗打响，日伪军非死即伤，松井率残兵败将退守到村里杨老宗的大院。李向阳冲入院子里，众人的枪口对准了龟缩一隅的松井，松井犹思作困兽斗，李向阳用小宝子送给他的那颗子弹结果了侵略者的性命。

李向阳告别母亲，告别孟考和乡亲们，率领游击队员又奔向新的战场。

【评析与欣赏】

《平原游击队》曾荣获文化部 1949—1955 年优秀影片三等奖。

这部于 1955 年底完成的战斗故事片，带有那个时代的“宣传”痕迹，对人物和战争的解释亦稍嫌简单，但这部影片主要不是启发人们对战争进行反思的，而主要体现为对“正统的”革命英雄主义的歌颂。因此，这些微瑕并

不影响这部影片的光彩。

这部影片在当时的最主要突破体现在人物塑造上，尤其是反面角色，日军中队长松井的形象塑造在当时具有突破性意义。

这部影片的最鲜明的两个形象是游击队长李向阳和日军中队长松井。李向阳的形象既有中国古典文学中草莽英雄的特点，也有外国电影作品中的传奇英雄如侠盗罗宾汉、夏伯阳的影子。

创作者善于将主人公置于超常的环境下表现人物的传奇色彩和英雄性格，通过富于动作性的情节来塑造形象，使得人物个性鲜明，生动形象，具有较强的典型意义。例如：李向阳的第一次亮相，是在影片的开端，他接到命令，要火速赶到司令部去接受一个紧急任务：拖住松井，保住公粮，并伺机最终消灭松井。当他和战友郭小壮奉命赶往司令部途中，迎头碰上正在对我根据地进行毁灭性大扫荡的日本兵，他们恰好堵在他必经之路上，李向阳面临两种选择，要么绕过敌人，这样势必耽搁时间，不能保证准时赶往司令部，同时绕开敌人的行为也不符合这个机智勇敢、坚定、沉着的英雄性格；要么，李向阳带着郭小壮在枪林弹雨中冲过去，这当然很危险，但却是保证准时赶到司令部的唯一办法，创作者就这样把李向阳置于这种特殊的险境，在不寻常的情境下凸现他的英雄性格，当观众看到李向阳与郭小壮两人双骑硬是在敌人的措手不及中冲过封锁，到达目的地时，谁能不受这个英雄的传奇行为的感染呢？谁能不对这个传奇英雄发出由衷的赞叹呢！再例如：他奉命下山后又迎头碰上伪军巡逻队，他没有按常理躲避，而是大摇大摆地迎上去，一枪打灭了敌人手中的手电筒，出其不意地活捉了伪军巡逻队，达到了给松井报信，调动松井的目的。如果创作者只是表现这个人物的果断、勇敢一面，这个人物的色彩就比较单一了，创作者注意在特定情境下表现这个人物机智、沉着的另一性格侧面，例如：当汉奸带领松井发现了地道口，游击队和老百姓都面临生命危险，藏在地道中的公粮也有可能暴露，而原来李向阳估计让老侯去端敌人小西庄炮楼以引开松井的计划又被松井识破落空，生死存亡之间这又是一种极特殊的情境，它特殊就特殊在，英雄李向阳失算了，因为他的失算和汉奸的出卖，群众和游击队都面临生死存亡的险境，上级交给他的任务也有可能全盘失败。创作者正是在这种特定的情境中又一次凸现了李向阳的另一性格侧面，处乱不惊，沉着、老练、机智，他严厉制止了郭小壮等人的盲动，并指出，敌人这样做的目的就是逼他们去拼命，以破坏他们的行动计划，达到消灭我们的企图。他强调，我们的目的是拖着敌人，能拖一分钟就是一分钟的胜利。这样的描写反映出李向阳的成熟、老练与自觉，把他与一般的草莽英雄区别开来，而成为共产党领导下的游击战争的英雄形象。

《平原游击队》塑造的另一较具光彩的形象是由方化饰演的日军中队长松井，创作者设计他的出场是弹拨曼陀林，而后来又处处表现了他的狠毒，这样的出场就很有味道了，表现了形象的复杂、狡猾，工于心计。这个形象的突破还表现在创作者没有因为他是敌人就把他简化为愚蠢、残忍的符号，而是表现了他像狐狸一样的狡诈。例如李向阳下山，想拖住他，用的第一招就是声东击西，变化莫测，以使他坐卧不宁，草木皆兵，但他却不为所动，面对诸多互相矛盾的情报，径直带兵直扑刘家庄，这次判断虽然错了，但也恰好说明了他在刚愎自用之时还有老奸巨猾的另一面。松井直到明确得到李向阳在城里的情报后，仍不返城，而是半路上杀了一个回马枪，使老百姓损

失惨重，这样的描写都表现出松井的确不是一个简单的敌人，包括他最后的剖腹自杀，都使这个人物突破了当时反面人物脸谱化模式，而表现得丰满可信，也反衬了正面人物的丰满复杂。

《平原游击队》的细节描写也很讲究，例如小宝子拾来的子弹的情节就在影片中出现三次，第一次是他遇到李向阳时，向他夸耀自己拣了一颗子弹并表示要用来杀鬼子，这个情节为李向阳最后代表死去的小宝子报仇设下了伏线。第二次出现小宝子和子弹是在松井杀李向阳的回马枪，小李庄遭劫之后，李向阳看到被鬼子打死的小宝子躺在地上，手里攒着那颗拣来的子弹，影片在这里有一个特写镜头，以突出这颗子弹，李向阳由小宝子手里拣起来放入上衣口袋，在这里子弹又成为推进情绪的道具。最后一次出现子弹的镜头是影片的结尾，面对穷凶极恶的松井，李向阳从容不迫地将小宝子的子弹压上枪膛，在松井垂死挣扎时将他击毙，为小宝子，也为千千万万个中国人报了仇。一颗子弹，一个小道具将影片情节，人物关系有机地串联在一起，结构十分严谨。这部影片的结构严谨还体现在创作者始终抓住、拖住敌人，和敌人的反拖住这一条纵线展开情节，塑造人物。无论是松井的声东击西，还是李向阳的两次进城，还有老百姓与游击队的关系，松井与伪军汉奸的关系都围绕着这一纵线展开，使得矛盾集中，线索清楚，层次分明，张弛得体。同时这种线性结构也接近当时我国绝大多数观众的电影审美水平。

此外，本片的服装、道具、场景设计、场面气氛等方面极其细腻，富于生活气息，充分发挥了电影逼真的照相特性，增加了影片的艺术真实感。影片能达到这种水平和几个主要创作人员的生活积累不无关系。这部影片由苏里、武兆堤联合导演。苏里于 1938 年 4 月到延安，同年 12 月成为抗大文工团首批团员。1938 年 7 月到晋察冀抗日前线，参加反扫荡斗争，当过武工队员。武兆堤 1936 年参加山西抗日组织——牺盟会，1939 年奔赴延安，在抗大总校学习一年，毕业后随团在晋察冀抗日前线活动。这两位导演都有较长时间部队生活体验，都经历过冀中敌后游击战争，对影片中反映的生活和李向阳这样的英雄人物比较熟悉，因此他们创作出的作品，人物生动、环境逼真，这是别人所无法企及的，也是他们特有的优势。饰演李向阳的郭振清，1927 年出生于天津市一个贫苦家庭，只读了四年私塾，后来因家境贫寒当了电车公司的售票员，这样的生活经历为他塑造朴实憨厚、智勇双全的李向阳形象奠定了很好的基础，而他塑造的李向阳形象，也的确形神兼备，光彩照人，由艺术典型而成为生活中的典型，成为某种性格的代名词。

一部影片能取得这样突出的成绩，具有这样久远的影响，堪称佳作了。

（春雨）

祝　福

1956 年　彩色片
摄制：北京电影制片厂
原著：鲁迅
改编：夏衍
导演：桑弧
摄影：钱江
演员：白杨（饰祥林嫂）魏鹤龄（饰贺老六）李景波（饰鲁四老爷）邸力（饰柳妈）

【故事梗概】

辛亥革命前后，浙东一个偏僻的山村里，有个 30 来岁的年轻寡妇——祥林嫂，丈夫去世不久，远房亲戚卫老二找她婆婆商量，准备把她卖到后山贺家坳的贺老六，用这个钱给 15 岁的祥林弟弟阿根娶媳妇。不料，被祥林嫂偷听了，乘夜逃到鲁镇，经阮大嫂介绍，给鲁四爷家当了老妈子。

第二年春，祥林嫂在河边淘米，被卫老二一帮人抢走了，强逼她与猎户贺老六成婚，她奋力挣扎，撞破头，晕了过去。朴实的贺老六耐心地劝慰，好生地服侍她，并答应送她回去。祥林嫂被贺老六的真诚所感动，便依了他，终于留了下来。一年后，生了儿子阿毛。

两年后的冬天，卫老二又来逼债。祥林嫂让阿毛到门口去剥豆，她进了后屋，贺老六已病了半年，卧床不起了。卫老二让贺老大霸占老六的几间破房子，等老六一死，再把祥林嫂转卖。卫老二与贺老六发生口角，卫趁机冰上加霜，把贺老六打得气息奄奄后，扬长而去。忽听有人喊：“狼来了！”祥林嫂赶紧跑出屋，不见了阿毛，发疯地往山上追，见石头上有血迹，旁边一只阿毛的小鞋，哭得死去活来。被人搀回家，贺老六也断气了，老大又把房子收了去，她走投无路，被逼第二次来到鲁四老爷家。

四老爷嫌她嫁两个丈夫都死了，太晦气，所以，拜祖宗、祭天地时，不让她沾手，否则不干净，连菩萨和祖宗都不吃的。她听了后吃惊、害怕、感到茫然。四太太吩咐柳妈：“以前是贪图她手脚快，现在，手脚也笨了，脑子也坏了……”“连厨房里的事都不能靠她了。”只让她挑水、扫地、劈柴、烧火，干些粗笨活。祥林嫂在种种打击和鲁四爷的精神折磨下，嘴边常挂念着“我真傻，真的……”的呓语。经常有人讥笑她，拿她寻开心，尤其是柳妈的话：“你将来到了阴间，那两个死鬼男人还要争，你给谁好呢？”“到那个时候，阎罗大王只好把你用锯子锯开来，分给他们一人一半。”她听后感到很恐怖，全身抖动，问柳妈怎么办，柳妈说：“你可以到土地庙里去捐一条门槛，当作你的替身，让千人踏，万人跨，这样才能赎了你的罪。”她用省吃俭用积攒下来的 10 吊钱，果然捐了门槛，以为从此以后就一切都会变好的。

又到了过年祝福上供的时候了，四老爷和四太太还是照旧不许她动供品，她辩白解释全没用，并把她赶出了门。她精神恍惚，呆若木鸡，突然，拿起一把厨刀，冒着大雪，跑进土地庙，拼尽浑身气力，砍断了那条她捐过的门槛。然后，踉跄地走在茫茫的雪地上，终于在祝福的年夜倒下了，从此，再也没有起来。

【评析与欣赏】

1956 年，为纪念鲁迅逝世 20 周年，北京电影制片厂把鲁迅名著《祝福》经夏衍改编后搬上了银幕。小说原著作于 1924 年，通过祥林嫂的两次婚嫁、两次守寡，沦为乞丐，终被旧社会吞噬的悲惨遭遇，有力地抨击了封建礼教的残酷无情。改编后的电影，忠实地体现了原著的思想，形象地再现了小说中的人物，保持了鲁迅作品冷峻、深沉、凝重、令人窒息的悲剧气氛和艺术风格。但改编不是照搬，电影不是图解，编剧夏衍把原小说的叙述打乱，揉碎后，按照电影的特性和银幕所特有的空间，重新组织这些素材，并对原小说进行了扩充、发展和再创造。

原小说只有万字左右，篇幅不长，采用第一人称倒叙的方式，由若干个片断联缀成篇。为了适应观众心理和增加整体艺术感，影片由倒叙改为顺叙，由“我”的主观叙述改为由画外音提示的第三人称客观叙述；把祥林嫂的不幸，概括为“逃”、“撞”、“捐”、“问”四个层次，环环相扣地组成电影的 4 个板块，反映了她的性格和命运的发展变化；为了扣住祥林嫂的性格，扩充下层人民的生活容量，把小说中祥林嫂再嫁贺老六的寥寥数语，在电影中使其膨胀成戏，达到了预期的艺术效果；原著侧面交代祥林嫂再嫁丈夫贺老六，电影则把它提到重要位置，详尽刻划；为了表现祥林嫂的抗争和叛逆性格，改编后，增加了祥林嫂砍掉了用血汗钱捐的门槛的情节；为了加强悲剧顶点效果和使节奏紧凑，电影去掉了原作贺老六之死与阿毛被狼叼走之间的时间距离。这些改动，大部分是成功的。这样修改了以后，更适合电影表现的艺术手段，使人物命运与时代环境紧密相连，祥林嫂的性格发展清晰明了，结构完整，层次分明，给观众留下了深刻印象，并产生了感人肺腑的震撼力量。著名表演艺术家白杨和魏鹤龄的精彩表演，也是影片获得巨大成功的重要原因。

改编文学名著，是一种具有独特价值的再创作。既不是转述原著故事，也不是简单地把一种文学样式转换成另一种文学样式，而是要充分发挥电影艺术的特点，展示冲突，刻划人物，使原著的情节和细节得到合理的发展，使原著创作意图和主题思想得到鲜明的表现。鲁迅认为，“愚民的发生，是愚民政策的结果。”他要把旧社会的病根暴露出来，借以引起疗救者的注意。祥林嫂就是“病态社会的不幸的人们”当中的最不幸者，因为她不仅要受到封建主义的政权、族权、神权的压迫，而且还要受到夫权的束缚。对这“四权”影片中都有充分的体现。在小说中，人物都有自己不可改变的性格逻辑，改编就必须准确地把握人物的性格特征，按照人物思想行为逻辑的轨迹去表现他“做什么”和“怎样做”。关于祥林嫂砍门槛这场戏，因为是改编后加的，所以，从 1956 年影片上映时，就引起过争论，有人肯定，有人否定。原作中，祥林嫂临死的时候，提出了人死后有没有灵魂、有没有地狱、死后的一家人能不能再见面这三个问题，她都不能正确地回答，表明她根本没有觉醒。而砍门槛却是她与神权观念彻底决裂的举动，这与祥林嫂悲剧命运的性格逻辑不符，是改之失当的。电影是一门综合艺术，在改编中，既要充分发挥每个门类的艺术个性，又要努力体现原著的艺术风格。《祝福》的编剧、导演、演员、摄制、美工和作曲等，都各自体现了原著的虚实相生和含蓄、凝炼、外冷隽而内炽热的艺术情致，无不显示着独特的鲁迅风格。

导演桑弧对鲁镇及其周围环境的熟悉和反映，对揭示主题，表现时代特

征和塑造人物都起了重要的烘托作用。主要表现在：第一，鲁镇是个封闭的社会，辛亥革命的风潮在这里几乎没有引起任何震动和改变，一切都是老样子；第二，这里的祭祀、鬼神、捐门槛等陋习和封建迷信色彩非常浓重，是几千年里封建社会的一个缩影；第三，鲁镇受到理学思想的严密统治，“三纲五常”的伦理道德和封建等级观念也很严重；第四，这里的下层群众对祥林嫂这样极端不幸的女人，不但不同情，反而极尽讥讽之能事，表现出令人颤栗的冷漠；第五，祥林嫂的社会性灾难。祥林嫂的不幸，不是她个人的悲剧，更重要的是从她身上反映出来的社会的灾难；没有社会的变革，就不能改变千万个祥林嫂的社会地位和悲剧命运。人物的成长总离不开一定的环境，要刻划典型人物的典型性格，就必须把人物放在典型的环境之中。鲁镇及其周围的社会和自然环境，是本世纪初浙东偏僻乡镇的再现，是典型的封建社会的一个缩影，从自然到人文景观，都笼罩在浓重的封建色彩之中。这个环境的凄寂、压抑、昏暗的基调，与主人公祥林嫂的悲剧命运是和谐一致的。她就是在这样的环境里遭受了接二连三的不幸，并被这个环境所埋葬。凄凉的环境对她的性格发展，起了重要的烘托和陪衬作用，体现了环境、人物和主题思想的一致性。

《祝福》改编的成功，使它荣获文化部优秀影片奖，荣获 1957 年第十届卡罗维·发利国际电影节大会特别奖，1958 年墨西哥国际电影节“银帽奖”。

（史柳坡）

上 甘 岭

1956 年　黑白片
摄制：长春电影制片厂
编剧：林杉　曹欣　沙蒙　肖矛
导演：沙蒙　林杉
摄影：周达明
演员：高宝成（饰张忠发）徐林格（饰孟德贵）张亮（饰杨德才）

【故事梗概】

朝鲜，上甘岭地区，美军在板门店谈判失败后，向中国人民志愿军发动了大规模进攻。八连长张忠发奉命支援仅剩下一个排兵力的七连，坚守上甘岭主峰 24 小时。在长仅 500 米，宽不足 300 米的主峰上，身负重伤的七连孟指导员刚刚将坚守主峰任务移交给八连，敌人就开始发动进攻了，他们在飞机、火焰喷射器的掩护下向主峰步步进逼，张忠发杀红了眼，不顾劝阻亲自带着七班杀上前沿阵地，这一天仅一个上午，他们就连续打退敌人 23 次进攻。为了保存力量，指挥部命令所有部队撤入坑道。军令如山，张忠发忍痛下令放弃阵地，撤入坑道，敌人占领了上甘岭主峰。撤进坑道的张忠发受到孟指导员的斥责，战士们也不理解，这时他们发现坑道里还有一个女的——卫生员王兰。

敌人向五圣山发起进攻妄图打开通向北方的缺口，张忠发组织战士们由敌人身后发起攻击，有效地拖住了敌人，师首长从他们创造的奇迹中得到启发，决定放弃上甘岭表面阵地的争夺，坚持坑道战，积蓄力量，以最后全歼敌人。敌人在坑道口修了两个工事封锁住八连的出口，张忠发利用夜色带领战士毛四海用手雷端掉了敌人的工事，师首长接到报告肯定了他们的成果，同时婉转地批评张忠发不能忘记指挥员的职责。

坑道里一天比一天困难，水快没有了，炊事员老王奉命为部队送给养，捎给张忠发两个苹果，他命令切成片分给大家。敌人严密地封锁了坑道口，为抢水牺牲了许多战士。身负重伤的孟指导员坚持把水让给战友喝，直到光荣牺牲。敌人开始在八连的头上挖坑道，向里面扔毒气弹，张忠发说服同志们要他率众突围的建议，与敌人展开殊死搏斗，王兰为了掩护他被毒气熏倒……

张忠发奉命返回师部，师首长告诉他，由于他们的坚持，使我军赢得时间，积聚起雄厚的军事力量，大反攻开始了！八连的任务是按时拿下主峰。

在第二天清晨开始的反攻中，为了炸掉敌人的火力点，通讯员杨德才用胸膛堵住敌人的枪口，以牺牲换来反攻的胜利，红旗终于插上上甘岭的主峰。张忠发率领八连剩下的八位战友将这块只有 500 米，宽不足 300 米，浸满战友鲜血的土地移交给后续部队，他们胜利了，板门店谈判重新开始……

【评析与欣赏】

影片《上甘岭》反映了发生于 40 年前的那场在中、美、朝三国之间进行的牵动了“ 两大阵营 ”，波及世界的“ 抗美援朝战争 ”。

迄今为止，对当年发生的这场战争，参战各方对战争的起因、性质、结局和解释仍然大相径庭。但这些分歧似乎并不影响参战各方对各自在战争中

的“ 英雄 ”的热情讴歌。

《上甘岭》并非冷静地反思那场战争的作品，而是以正面歌颂那场战争中的人，热情讴歌这些人所焕发出的“ 革命英雄主义 ”为主的故事片。这部影片的编剧林杉 1914 年生于浙江慈溪县一个农民家庭。1930 年 6 月加入共产主义青年团，同年转为中共党员，曾因从事地下工作被捕，获释后于 1939 年到达延安，曾任西北艺术学院戏剧系主任等职。1949 年调任中央电影局剧本创作所任编剧，创作了《吕梁英雄传》、《刘胡兰》、《丰收》、《党的女儿》等电影剧本。1953 年，林杉随第三批赴朝慰问团到朝鲜，1954 年与本片导演沙蒙再赴朝鲜，在曹欣、肖矛的参与下，创作了电影文学剧本《上甘岭》。

本片导演沙蒙，1907 年出生于河北玉田县农村，1922 年考入北平法学高等学校，其间受“ 五・四 ”新文化运动影响积极参加当时的学生运动，1933 年于上海加入中国共产党领导的左翼戏剧运动，参加过戏剧、电影的演出。抗战爆发后参加过抗日救亡运动。1944 年 3 月到延安，担任过鲁艺实验剧团团长等职。1948 年，率东北文工团调入东北电影制片厂。1962 年调北影。先后执导过《赵一曼》、《上饶集中营》、《丰收》、《汾水长流》等影片。1957 年被错划为右派，1964 年 6 月病逝，年仅 57 岁。

饰演本片男主角的高宝成，1926 年出生于河北霸县一个贫苦农民家庭。12 岁参加八路军。解放战争中，随“ 战斗剧社 ”转战西南、西北参加《血泪仇》、《刘胡兰》、《董存瑞》、《南京与重庆》等话剧、歌剧的演出。1949 年以后，“ 战斗剧社 ”并入“ 总政文工团 ”，1954 年高宝成首涉银幕，在八一厂拍摄的《冲破黎明前的黑暗》中扮演游击队员。

影片《上甘岭》在当时，在正面讴歌“ 正义战争 ”的影片中具有史诗的品格。

上甘岭战役是抗美援朝战争中的著名战役。在这次战役中，美军在不到 3.7 平方公里的土地上，投入兵力 60000 多人，动用 3000 多门大炮，180 多辆坦克，出动飞机 3000 多架次，投掷炸弹 5000 余枚，发射炮弹 190 多万发，把山顶土石炸松散达一米左右。当时的中国人民志愿军依靠地下坑道工事，历尽艰难困苦，打退美、韩军队 900 余次冲击，坚守 43 天，歼敌 25000 余人，创造了艰苦卓绝，可歌可泣的英雄事迹。

影片《上甘岭》的创作者对这次战役进行了高度概括，他们并没有面面俱到地反映这样一个震惊中外的战争，而是通过志愿军某部八连这样一个连队从接收阵地，由防御战转入坑道和最后发起反攻，收复主峰的 43 天战斗经历，再现了那场惊心动魄的战役，热情讴歌了志愿军战士为追求一种崇高的精神境界无私无畏的献身精神。

影片塑造了一组鲜活的艺术形象。卫生员王兰对战争的态度具有理想主义色彩，在战斗中，做为一个青年女子她为这种理想付出了难以承受的代价，她本人也成为鼓舞士气的重要精神力量之一。

通讯员杨德才，纯朴天真，机智勇敢，为了保证战斗的胜利，用胸膛顶着爆破筒炸毁敌人的碉堡，表现出一代新人勇于以身殉国的无畏精神。

七连指导员孟德贵，在身负重伤，双目失明的情况下，坚决不下火线，和接应他们的八连坚守在上甘岭阵地上，誓与阵地共存亡。在转入坑道斗争的艰苦磨难中，他以身作则，将生存的希望让给别人，最后以身殉职，成为鼓舞战友的巨大精神力量。

影片《上甘岭》中最具魅力的艺术形象还是高宝成饰演的八连长张忠发。由于导演的恰当把握和演员的正确体验，这个人显得真实、可亲、栩栩如生。创作者善于通过富于个性特点的动作，多层次地塑造性格。八连长张忠发原来是一个老机枪手，他勇敢剽悍亦不无鲁莽之处。他直爽忠诚又极具克制力。他在敌人发起冲锋，战斗最激烈的时候，不顾连长身份，亲自带领战士迎上前去，亲自端起重机枪投入战斗。由于他的身先士卒，敌人被击退了，我军获得局部战斗的胜利，但作为一个指挥员，张忠发却犯了擅离职守的错误，他迅速认识到自己的错误，并在向上级首长汇报战况时痛痛快快地承认自己“犯了错误”。当他奉命撤入坑道时，七连孟指导员以为他丢了阵地，责怪他“犯了罪”、“可耻”时，做为一员勇敢顽强的猛将，他却能极力克制自己，表现出对战友的充分理解和顾全大局的精神；当坑道严重缺水，战斗力受到严重影响时，他一面派人抢水，一面让一排长讲述“望梅止渴”的故事，表现出鲁莽中的智慧。此外影片又通过他“一打起仗来就向通讯员要水喝”；和与战士一起捉松鼠；夜半时分亲自带领战士炸敌人工事，把首长指定送给他的两个苹果转让给战士、伤员等，极其生动、极具个性的动作充分表现了这一性格的丰满、真实，使张忠发形象成为新中国成立后拍摄的军事题材影片中最具典型意义的艺术形象之一。

影片《上甘岭》除了艺术形象塑造方面的成功外，在声画结合、场面调度、结构安排和节奏把握上亦颇具特色。

本片的音乐无论词曲都很有民族特色，又与画面结合得很好。在两军激战的关键时刻，常以雄深有力的音乐烘托气氛。在坚持坑道战时，卫生员王兰唱起了《我的祖国》，歌颂美丽的家乡、美好的人民，抒发着向往和平、爱情、幸福的理想，这一段的声画处理水乳交融、相得益彰，这首脍炙人口的主题歌更成为新中国电影插曲中最有生命力的作品之一。

这样的节奏把握也使影片张弛有度，疾徐得当，使一部“战争片”显得别有情调，具有“史诗”的气魄。

这部影片的结尾也很有特色，大反攻胜利了，八连只剩下不足一个班的战士，张忠发将上甘岭阵地极其郑重地移交给兄弟连队。在上级首长接见他们之后，他率领战士撤下主峰，路过一棵大树时，他们把那只在坑道中陪伴他们历经生死考验的小松鼠放回大自然，小松鼠顺树干爬上大树顶梢，融入蓝天白云……

这一组镜语十分讲究，是点题之笔，有力地抒发了志愿军战士保卫和平、热爱和平的崇高精神境界。

《上甘岭》也善于用对比、反衬的手法烘托志愿军战士的英勇无畏。例如：影片始终有意表现了敌人外在的强大、先进的武器装备、数量上的优势及随之而来的气势汹汹，不可一世，但他们最后却在伤员众多，粮草难以为继，装备相对低劣又退守在坑道里的八连面前一筹莫展而转为最后的失败。

这部影片也有一些缺憾，尤其是人物塑造、特别是我军指挥员形象塑造上概念化的痕迹很浓。例如：师首长常常在与坑道相联的电话上说几句不疼不痒的“套话”。还有，坑道严重缺水时，他却只给张忠发捎来两只苹果，上甘岭战役结束后，他衣冠楚楚来到主峰，一一接见从死人堆里爬出来的战士，等等，这样的描写在今天看来都使这个形象有一种“丑角”的味道，这是当年战争题材电影创作中以概念化方式处理我军高级指挥员的通病，并非是《上甘岭》才有这样的败笔。

人总是由幼稚逐渐走向成熟的。

影片《上甘岭》反映了新中国建国初期人们对自由、和平、幸福的憧憬和自信。

（春雨）

五 更 寒

1957 年　黑白片
摄制：八一电影制片厂
编剧：史超
导演：严寄洲
摄影：蒋仕
演员：杨威（饰刘书记）史可夫（饰罗文川）李雪红（饰穆英）刘秀云（饰劳良才）曹樱（饰巧凤）朱子静（饰莫文阶）

【故事梗概】

1946 年，国民党反动派破坏了停战协定，发动了全面内战。敌人集 20 余万之众进攻中原解放区，我主力部队主动于 6 月胜利突围，大别山地区重又陷入水深火热之中。县委书记老刘是留下来坚持地下武装斗争的领导人，他和县委组织部长莫文阶、武装部队指挥长施品春共同布置开展斗争，把敌人拖在大别山，从而配合正面战场作战。

莫文阶受亲戚莫保长的诱惑而叛变，破坏了全县的地下党组织，县大队也几乎全军覆没，只有游击队员罗文川和南果祥等少数人幸免于难。凶狠的民团团长黄胖子根据莫文阶提供的线索，大肆搜捕共产党员和无辜的老百姓，南果祥的妻子、女共产党员穆英也被突然抓去。血腥的镇压使革命暂时陷入低潮，乡亲们以至过去的积极分子都不敢接近老刘他们了。然而，农民王太积极支援游击队，老甲长劳良才也暗中替游击队通风报信。黄胖子经莫文阶献计，释放了穆英等人作为诱饵，并威胁胆小怕死的地下党员莫大新变节，打入我方充当坐探。

莫家湾有个漂亮的地主家的小寡妇叫巧凤，原是罗文川的情人。她热恋着罗文川，罗文川却很痛恨她，村里人也都鄙视她，连老刘也认为这种女人很不可靠。巧凤忍受着难言的隐痛和误会，暗地里密切关注着敌我之间发生的一切，常常在我军危急之时助上一臂之力。

冬天降临，大雪封山，老刘和游击队的活动更艰难了。随着斗争形势的日益残酷和险恶，他甚至对当地哪些人可靠，哪些人是奸细一时也摸不清底了。他不但要和狡猾的敌人作战，还要忍受饥饿、寒冷和大自然进行搏斗。在漫长的苦难日子里，南果祥动摇了，但在妻子穆英的规劝下又回到老刘的身边。在一个雪天里，老刘他们在雪地上留下的脚印被敌人发觉了，他率领游击队和数量众多的敌人激战之后突围到莫家湾。危急之中，王太领着老刘等人在莫保长的家中避开了敌人。

冬去春来。人民解放军展开了全面反攻。黄胖子一边准备逃跑，一边派莫文阶来到莫家湾，企图抓住老刘。老刘指挥游击队全歼了叛徒莫文阶和民团。

寒冷、艰难、困苦的五更天终于过去了。

【评析与欣赏】

《五更寒》是一部优秀的战斗故事片。它的艺术特色突出地表现在故事性强，引人入胜、动人心弦，同时又在这错综复杂的故事里塑造了县委书记老刘等一系列性格鲜明的人物形象。这些成就，在如今看来依然不失其借鉴

意义。

影片故事性强主要表现在情节曲折跌宕，矛盾冲突异常尖锐。这就得以使主人公老刘自始至终处于生与死的严酷搏斗之中，从而多侧面地刻划他的高尚情操、坚强意志和机智果决的性格。尤须指出的是，影片对老刘这一形象的塑造摈弃了公式化、概念化的模式，通过许多真实、生动的细节，赋予他强烈的内心动作，不浮夸、不矫饰、不露痕迹地展示出他的胆魄和精神力量。随着情节的进展，老刘一次又一次地陷入危难的逆境之中，又一次次地挺了过来。重重的压力使得老刘的形象愈发显得光彩而有份量。他是县委书记，又是一个平凡的人；他有惊人的毅力，也有烦恼和忧愁；他不是处处料事如神，但由于他深深地扎根于群众之中便得以反败为胜。影片对老刘的造型也是别具特色的：瘸着腿，秃顶，瘦小的老头，并非一副英气勃勃的模样，而观众却愈发感到他的质朴、平易，进而认同、同情和敬重他。

还须指出的是，影片敢于正视当时斗争的困难和残酷，没有把斗争描写得一帆风顺，没有把胜利描写得轻而易举。如果不是如此，那就破坏了生活的真实，老刘的形象也就不会使人感到如此亲切和感人了。

《五更寒》描写的是 1946 年，李先念率领五师撤离大别山地区后，留下的一支武装小分队坚持和数量上绝对优势的敌人斗争的故事。剧作者是当年这段斗争生活的经历者，导演在战争年代也曾有过武工队的经历，因此，从剧本到影片，都令人感到一股浓烈的生活气息扑面而来。这种气息又是电影化了的，从总的艺术氛围的把握，到镜头的画面构图，那具有大别山地区特色的山峦、村舍，乃至不同人物的装束服饰，都“土得掉渣”。真实，是艺术的生命。艺术创作应当对生活进行提炼和概括，自然允许虚构，但缺乏生活只能导致虚假矫造。《五更寒》坚持从生活出发所取得的这方面的成绩，可以说是它的又一个特色，是弥可珍贵的。

这是一部洋溢着激情的影片，这激情不是直露和表面的，而是深蕴其内，愈显炽烈。影片中有这样一场戏：在一个暴风雨的夜里，老刘带领几个游击队员回到了莫家湾村。由于白色恐怖，他们连着敲了好几家的门，都没有人敢来开门。这使他们感到多么沉重啊！然而就在这样的情势下，他仍然执著地挨家串户进行宣传，隔着门小声说：“乡亲们，革命不会失败！”当老刘发现不知是谁却又明显地是故意放在外面一点食物时，竟欣喜得几乎要跳起来，含着眼泪喃喃地说：“革命的力量还存在！”目睹此情此景，不能不令人奔涌起激动的热流！

当初这部影片公映时，曾引起社会的争论，其焦点主要集中在巧凤这一个人物身上。巧凤是贯穿全剧的一个特殊人物，从外表上看似乎是一个年轻妖冶、不知羞耻的风流地主小寡妇。如果按照所谓的“阶级分类法”强套在巧凤身上，那么她既然嫁到地主家，自然应当算作地主阶级，而地主阶级当然就是阶级敌人。于是根据这个逻辑，她的同情革命，为游击队打掩护、提供情报都是不可能的，因而这个人物便是不真实不可信的。再联系到影片中县委组织部长莫文阶经不住严酷斗争的考验而叛变，这样一来就成了“党的干部竟然叛变投敌，地主寡妇却非常革命”。到了“文革”时，《五更寒》更被江青指责为“宣扬叛徒哲学”“混淆阶级斗争”的一株“大毒草”。

饰演巧凤的演员当年赴大别山体验生活之后，曾在一篇文章中这样写道：“巧凤是根据当地三个同类型的妇女概括起来塑造的。第一个‘巧凤’死得很壮烈，她把搜捕游击队的敌人带到山上乱转，乘敌人不备跳崖牺牲了。

第二个‘ 巧凤 ’现在生活得很好。当年她不顾满门遭杀的危险，曾把现在的《五更寒》的编剧同志掩护在自己家里。第三个‘ 巧凤 ’也曾冒着生命危险给游击队送饭。我问她当时为什么愿意那样做？她一听就哭了，哽咽着说：‘ 国民党拿我当‘ 破鞋 ’，欺辱我，我活了一辈子，只有共产党把我当人！’ ”

人，是复杂的。不同社会经历的人会形成不同的人生观。艺术创作只有对现实生活中多姿多彩的各种人进行深入的研究和开掘，才能创造出真实生动的艺术形象。实践是检验真理的唯一标准。随着社会的发展，随着我们对“ 左 ”的文艺思潮的深入批判，如今看来，当年《五更寒》对巧凤这一人物的塑造，何尝不是一个大胆的探索和可喜的成果！

（张春如、彭加瑾）

曼波女郎

1957 年　黑白歌舞片

摄制：香港国际电影懋业有限公司

编导：易文

作曲：姚敏　綦湘棠（注：本片摄影师名字欠缺，但本片是歌舞片，作曲者是当时名家，故列入。）

演员：葛兰（饰恺玲）陈厚（饰汪大年）丁皓（饰宝玲）刘恩甲（饰李父）

【故事梗概】

周末，一群中学生在李恺玲家跳青春热舞。李父在家居楼下开了一家“ 幸福玩具公司 ”，属中产人家。李恺玲美丽、活泼，能歌善舞，甚得同学喜爱。大家围成一圈，看她跳舞唱歌，她拉同学汪大年一起跳，他不敢跳。女邻居向李父投诉，说年轻人吵得她没法睡，要他管管女儿。李父说：“ 年轻人平日读书辛苦，周末跳跳舞，是应该的，还没过十二点，不犯法。 ”他又自豪地对女邻居说：“ 你知道同学叫她什么？叫她曼波女郎，她从小就喜欢唱歌跳舞，别人学不会，她一学就会。这就叫天才，孩子有天才就要好好培养！ ”女邻居无可奈何地走了。

卧室内，母亲对父亲说：“ 你真是，弄出这么大的笑话，连女儿的生日也搞错了。 ”二人争论女儿到底是哪天生日，最后李母说：“ 不信你把恺玲那份东西拿出来看看。 ”李父郑重地拿钥匙打开床底下黑箱，拿出一张纸，果然是他记错了。李母说：“ 早知跟你赌个东西，要你送我一件旗袍。 ”李父说：“ 好，就送你一件旗袍，在恺玲生日那天穿。 ”宝玲进来说：“ 我也要做新衣。 ”李父说：“ 怎么，你也要敲爸爸竹杠？ ”宝玲：“ 我还要一样东西。 ”“ 什么？ ”“ 高跟鞋。 ”“ 不行，你还小。 ”李父从床边走开，宝玲看见了放在床上的“ 孤儿院领养证明书 ”，大惊：“ 原来姐姐是…… ”

李父走过来说：“ 既然你已看见，也不必瞒你了。这是我们家一件秘密，我跟你妈结婚三年，还没有孩子，就去孤儿院领了你姐姐，她五岁那年，又生了你。 ”

李母说：“ 你跟你姐姐同亲生姐妹一样。 ”

恺玲在街上走。她从妹妹那知道了自己的身世。

深夜，大家都睡了。恺玲一人登上天台，在幻想中看见生母从空中边唱《天皇皇》，边向她走来，可是当她去拥抱母亲时，幻影便消失了。

次晨，宝玲醒来，发觉姐姐收拾行李离家了，连忙向父母报告。

恺玲提着行李去孤儿院查亲生父母的名字。院长翻出 20 年前的登记表，得知生母名叫余素英。

恺玲到夜总会去找，见到歌星方逸华小姐在演唱，向侍者打听，却一无所获。

恺玲在不同的夜总会向侍者打听。个个都摇头，恺玲在笔记本上划掉一个个夜总会的名字。她来到最后一家夜总会。侍者说：“ 现在在表演，你自己看好了。 ”场上一舞女跳艳舞。恺玲退出门外，另一老年侍者追出门外：“ 小姐，你要找一个叫余素英的女人吗？ ”恺玲兴奋地：“ 是，我要见她，我马上要见她，因为她是我…… ”侍者：“ 她是你什么人？ ”恺玲：“ 不是

什么人，但我一定要见她，有很重要的事。”侍者：“现在没有人知道余素英的名字，只叫她做英姐，她在这里的厕所做女工。恐怕不是你要找的人。”

恺玲急不可待走入厕所，见一老年女性穿一件黑色长旗袍在招呼来如厕的女客，恺玲问：“你是不是余素英？”英姐很惊讶。恺玲：“你是否在 20 年前把你的孩子送到孤儿院去，我就是……”

余背过身去，良久，才平静转过身来说：“我不是你要找的人，你弄错了，我没有生过孩子，没送过孩子去孤儿院，我没有！”

李父在店堂看着玩具娃娃出神，想女儿，梦云送恺玲回，李父气极，打她耳光：“你出去一夜，也不告诉我们，害我们等你！”女扑入父怀，与父母及妹妹重归于好。

此时同学们也来了，美霖向恺玲道歉，李父向大家宣布，今天才是恺玲生日，大年遂建议现在再开一个派对庆祝，梦云唱：“曼波女郎回来了！”众人同唱，并欢快地跳舞。

英姐与男侍在门缝偷看，男侍：“你看清楚了？我去告诉她，你来了！”英姐：“不！她虽是我的女儿，但我没有为她做过什么，她有这么好的父母，她应该是他们的女儿。我在各方面都没有什么可给她的，我不配，我不配。”说着掩面跑开。

恺玲见男侍，跑出门外问他：“你有什么事？”男侍支吾道：“我刚好路过。”

恺玲与大年跳双人舞。

女邻居又来抗议，被李父看见，忙上前拉她一起跳。

【评析与欣赏】

《曼波女郎》是香港国语歌舞电影发展至顶峰时的经典之作，在编导、摄影、美术、音乐等方面，均达到当时的高水准。公映后，大获成功，引出一批跟风作品。本片于 1983 年在第七届香港国际电影节被选为战后香港国语片代表作之一公映，1993 年在第十七届香港国际电影节再次被选作国语歌舞片经典公映。

在抗战时，上海成为孤岛之后；大批上海电影人及音乐人南下，令国语电影及国语时代曲制作中心南移，对当时文化很不发达的香港影坛与乐坛产生很大影响。40 至 60 年代香港大量拍摄的国语歌舞片，不但沿用上海一套制作方式，而且连题材与意识也承接中原文化的传统。香港的国语歌舞片虽然也深受好莱坞影响，但却打上鲜明的时代与民族烙印。《曼波女郎》一片作为这个时期的代表作，当然同样具有上述特色。

影片表现了 50 年代香港社会在意识上的传统与保守，充分反映当时这个被英国统治的殖民地小岛，居民在伦理道德观方面，是十足中国的。影片中作为中学生的男主角，想请已 20 岁的女同学外出散步，要在事前获得女方家长同意；男主角欲邀女主角全家在她生日那天到他家参加由同学们组织的生日舞会，也讷讷良久；而女主角则误以为他要求爱，立刻打断他的话，说：“这事最少要等三四年，或五六年。”二人之间的关系，始终停留在纯洁无邪的友情中。片中虽两次出现夜总会歌舞场面，但艳舞一场，只用全景拍摄，无近景镜头。舞女也多以背部朝向观众，且出现的时间很短；而另一夜总会中，有歌星方逸华演唱。台风端庄，影片则全曲拍下，并用许多近景镜头。全片一场接一场的狂歌热舞，却能做到“思无邪。”传达出强烈的健康活泼

青春气息，自有一种乐观积极、引人奋发向上的魅力。

影片这种基调，同 50 年代中期的香港社会状况是一致的。当时，香港正处于战后前所未有的乐观、繁荣与安定的时代。战争的回忆已淡化，经济开始起飞，60 年代的政治动荡尚未到来。香港正由一个尚带有农业社会特点的转口贸易港，从朝鲜战争与美英禁运造成的危机中摆脱出来，向现代化的工商业社会迈进，在经济上处于上升状态，社会日趋丰裕，因此，完全城市化、反映本地生活、充满青春活力、乐观向上的“曼波女郎”，便作为时代的产物，应运而生了。

本片虽然有好莱坞歌舞片的影响，但却有明显的不同。

首先，影片的戏剧冲突，没有和好莱坞歌舞片那样，往往环绕着爱情或对表演艺术的投入发生，而是围绕着家庭和伦理亲情展开，情节发展的主要危机在于女主角知道了自己并非现在的父母亲生。为了寻找生母，她走遍贫民区和夜总会，遍寻不获。后经女同学及其寡母劝说，明白现在的家是值得珍视的，自己的歌舞天才，除了先天的遗传外，还需养父母家庭所提供的条件培养，于是重投养父母怀抱，一个曾面临破裂威胁的家，又回复原有的欢乐。

在中国人看来，家庭和美是中国社会秩序的最终体现，这部影片同样表现出了中国人的这种观念。这个时期香港拍摄的国语歌舞片，结局往往不是好莱坞同类影片的“有情人终成眷属”，而是家庭欢庆团圆。

第二，虽然片中用了西方富有挑逗性的舞蹈，即只吸收了其活力与欢乐的成分，而排除其中性与情爱的成分。如本片一场接一场的曼波舞与恰恰舞，由健美的葛兰表演。但她身体的摆动，却只显出其青春活力，并无挑逗。

第三，由于这个时期的香港国语歌舞片侧重家庭伦理，淡化爱情，因此，男主角的地位便与好莱坞歌舞片有极大差距。首先，男主角处于次要地位，影响到当时很多男演员不愿担纲演出，致令当时虽有大量歌舞片，却极少能歌善舞的男明星。本片饰男主角的陈厚，是当年唯一出色的舞蹈男明星。

在好莱坞歌舞片中，男主角常是女主角的启蒙者，而在本片中，男主角要经由女主角教导才学会舞蹈。陈厚虽未受过专业训练，但极有天份且热诚，他的长处还在善于在舞蹈中衬托舞伴，完全适合国语歌舞片的特点。

第四，影片含有隐喻含义。如女主角寻找生母时，在两个夜总会看到有歌星与舞女表演，及她在贫民区走动时，周围杂乱破败的景象，同她原来生活的中产家庭，形成强烈的反差；暗喻她如果生活在这样的环境中，她的前途也难免如那歌星和跳艳舞的女郎了。这种隐喻的手法，是中国传统美学特有的。

第五，《曼波女郎》一片，故事情节很简单，却紧凑地表现了一场场狂歌热舞，这些歌舞并没有同剧情交融，更不起推动剧情的作用，甚至影片还把与剧情无关的歌星方逸华小姐的演唱完整拍下来，这都与通常将歌舞与剧情揉合一起的好莱坞歌舞片不同。

（李以庄）

护士日记

1957 年　黑白故事片

摄制：江南电影制片厂

编剧：艾明之

导演：陶金

摄影：陈震祥

主要演员：王丹凤（饰简素华）汤化达（饰高昌平）李纬（饰沈浩如）

【故事梗概】

月夜，护士学校宁静的校园里，一群年青人的情绪却颇不宁静，他们明天将走上新的工作岗位。简素华和女友唐小芳在宿舍里畅叙情怀。简素华正和一个青年实习医生沈浩如热恋着，沈浩如准备好了新房，家具。他希望简素华留在上海，并早日和他结婚。小简认为爱情与工作并不矛盾，决意去东北某重点工程工作。在校长的祝贺、慈母的送别下，简素华和唐小芳随着工地主任高昌平一起踏上征程。

到了工地，处于施工初期的工地，小简和小唐被分配到两个医疗站工作。小简在四周一片荒凉的工棚式的宿舍里住下了，晚上她在日记上写道：“我就这样走上了生活，以后会碰到什么呢？临走，校长祝我一帆风顺，我希望……”工地医疗站很简陋，站长莫家彬和护士顾惠英只顾谈恋爱，不顾工作，工人们因他们不积极也不愿意来看病。小简来后，莫家彬对小简又表示起好感来，这引起了顾惠英的误会和忌妒。小简积极地工作着，她整理着药房，克服着工作中的困难。她发现工人有些病痛不愿上医疗站，便主动上了工地现场，给工人打针、换药，受到群众的欢迎。为了给一个电焊工人打针，简素华爬上高高的脚手架；她的冒险举动使工地主任高昌平既赞赏她，又责怪她……高昌平不断地鼓励和支持她的工作。

简素华深深爱着沈浩如，沈浩如不断来信劝她回上海去，小简坚信沈浩如会明白过来的。一个雨夜，她正在写回信时，顾惠英闯进房来，指责简素华破坏她与莫家彬的关系。当她看到小简在给未婚夫写信后，她真相大明，完全消除了对小简的忌妒……她俩成了好朋友。顾惠英与小简合作，教育了莫家彬，医疗站完全改变了模样。

沈浩如实习期满，突然赶到工地，要小简回去结婚，这样他就可以不离开上海。小简对他的到来十分欣喜。这时工地正遭到大风暴袭击，有些工人受了伤，简素华忙于救护工作，并拉沈浩如一起参加抢救工作。沈浩如却拒绝参与救护，并强迫小简立即跟他南归。小简发现沈浩如是这样一个“除了自己，加上他爱人、小孩、家，别的什么都觉得不重要了”的人以后，断然地拒绝了他的要求。沈浩如只有孤零零地提着行李在迷茫的旷野里走去。回到上海，他和别人结婚了。

工地上下遇到狂风暴雨袭击的时候，简素华和高主任率领工人一起抢救水泥。一位工人负伤了，要紧急送医院，救护车辆在风雨泥泞之中，简素华冒雨下车去推，终因体力不支，她也病倒了，只有休养了一个时期才恢复健康。

规模宏大的工厂建成了，高昌平对小简产生了难舍的情感，他在调任新

的工地去时，对小简说想不想去那个新地方，小简说：不知道。送别时，她递给他一张纸条上写着：“ 我一定来 ”。

【评析与欣赏】

《护士日记》是根据艾明之的小说《浮沉》改编的，在题材、风格、样式上都是一部颇具个性的影片。在特定的历史条件下，电影在 1957 年间改变一度回避表现知识分子的不正常现象，大胆以知识分子作为银幕的主人公，《护士日记》便是其中的一部，它以积极向上、志趣昂扬的风格，赢得了观众的喜爱。它还采用写“ 日记 ”的方式，来展示主人公简素华的内心话，这既是影片的特点，也是影片的优点，让观众更深刻地感受到主人公在思想情感领域中的变化，以此赞颂了青年知识分子把青春献给祖国的进取精神。

简素华是影片全力塑造的青年知识分子的艺术形象。她是一个聪明美丽、性格刚强的姑娘，影片正面地表现了她走与工农相结合的道路的情况。她在上海某护士学校毕业后，面临着新的生活抉择：一是留在上海，与沈浩如结婚，沈浩如把新房、家具都准备好了。一是去东北某重点工程参加建设。她以一颗赤诚之心，投入到社会主义祖国的建设热潮中去，走向了新的生活。这是她经受的第一个考验。这个考验在沈浩如实习期满赶到工地去的时候，达到了高潮，沈浩如实际是向她提出了最后通牒，要么回去结婚，要么就彻底决裂。对于一位热情并尊重爱情的姑娘而言，这是一个巨大的考验，她终于承受住了这种情感痛苦，从工人们忘我的献身精神中获取了力量，在集体中得到了大伙的关怀和真正的幸福。作为一位在学校里和城市中成长的单纯的姑娘，她还要经受艰苦的生活环境和复杂的人际关系的考验，这也是一个考验。在工地上，条件简陋、生活艰苦，为了适应工程的需要，为工人们服务，她决心深入到现场去，这对她都算是难题。一次，为给一个电焊工打针，她得爬上高高的脚手架，她原可像别人那样呆在医疗站，但她还是克服了登高的恐惧，赢得了工人们的信任。诸如在狂风中为工人救护，在暴风泥泞里推救护车……都显现出她的勇敢和成长。在小小的工地医疗站，她的出现引起了另一位护士顾惠英的忌妒，因为顾惠英的恋人莫家彬对她特表好感，然而她以自己的真诚感动了同事们，让我们看到简素华性格中更有光彩的一面。

影片还以沈浩如和高昌平两个不同性格的艺术形象来衬托简素华的思想境界。沈浩如是个年轻的实习医生，贪图安逸、自私自负。在影片中他的戏不多，但足以表现出他是个“ 除了自己，加上他爱人、小孩、家，别的什么都觉得不重要了 ”的人。他去工地时，正碰上刮大风，简素华无所畏惧顶风沙抢救工人，而他则躲避风暴，最后尴尬地退到屋角里去了。同样是青年知识分子，却走上了不同的人生道路，所以两个人最后的决绝是不可避免的。与之相对应的是工地主任高昌平，他热爱这样的建设事业，他称他所热爱的职业叫“ 随风飘 ”，他是工地上生龙活虎的英雄。他带着一个失去母亲的女儿在工地上生活。他的身上极富人情味，也能细腻地体谅人的感情。应当说，简素华从他对事业的奉献精神中获取了力量。所以她在日记中写道：“ 在他们面前，自己觉得太渺小了，自私了。 ”最后，简素华表示愿意跟随他去，正说明她已经成了新时代的医护人员。

王丹凤在影片中创造了一个与以前角色迥异的银幕形象，热情奔放，朝气蓬勃，给人留下很深的印象。她还亲自演唱了影片中的插曲《小燕子》，

她唱得非常动情。《护士日记》中有《时代的列车隆隆地响》、《红灯下结成亲密的友情》和《小燕子》等插曲。其中《小燕子》由王路作词，王云阶作曲，最为脍炙人口，传唱不衰：“ 小燕子，穿花衣，年年春天来这里。我问燕子你为啥来？燕子说：这里的春天最美丽。 ”在影片中，这首歌是简素华唱给高昌平的小女儿听的，同时也抒发了剧中人对新生活的热爱和歌颂，至今仍为广大人民群众所传唱。可以说：观众能记住《护士日记》这部影片，与这首《小燕子》的传唱不无关系。

（徐志祥）

不 夜 城

1957 年　黑白故事片
摄制：江南电影制片厂
编剧：柯灵
导演：汤晓丹
摄影：周达明
主要演员：孙道临（饰张伯韩）林彬（饰梁景萱）顾也鲁（饰张仲鸣）郑敏（饰宗贻春）师伟（饰张文铮）杨华（饰凌大年）

【故事梗概】

30 年代，黄浦江畔。留学英国的张伯韩走下英国邮船“兰浦拉号”，一家人都到码头上接他。他的父亲张耀堂是个悭吝而工算计的老式商人，开了家“大光明染织厂”，生产的“爱国牌”蓝布销路很好，生意颇有起色。上海是帝国主义横行霸道的地方，日商买办宗贻春打算用高价收买“大光明染织厂”和“爱国牌”商标。张伯韩决心“工业救国”同外国人竞争，劝阻父亲卖厂；并把岳父的濒于倒闭的纺织厂合并成“大光明纺织印染厂”，重新整顿，勉力经营，维持到全国解放前夕，大光明厂已经很有气势。张伯韩兄弟唯利是图，拖欠工人工资，镇压工人反抗，开除了工伤致残、带领工人罢工的瞿海生。同时，在摇身变成美商买办的宗贻春的怂恿下，张伯韩筹集所有活动资金，做了一笔美棉期货生意。结果，美棉价狂跌，大光明厂陷入困境。此时，上海解放迫在眉睫，张伯韩舍不得离开上海，舍不得丢下自己的厂子；不走，又不知将来会怎么样。他的妹夫凌大年逃往香港。他叫女儿文铮跟弟弟张仲鸣一同去香港，文铮坚决不离开祖国，最后一家人还是留下来了。

解放后，人民政府扶持工商业。张伯韩所经营的纺织厂如枯木逢春，欣欣向荣。工人们翻身得解放，为建设新中国辛勤工作着。张伯韩的女儿文铮已从一位资产阶级阔小姐转变为社会主义的新青年。“大光明厂”空前发展了，张伯韩兄弟仍然唯利是图，投机倒把，偷税漏税，成为不法资本家。女儿文铮劝父亲坦白交待，改过自新，反遭申斥。文铮激于义愤，毅然出走，到西北勘探队工作，决心将自己锻炼成为一个自食其力的劳动者。张伯韩经过政府的教育，工人群众的帮助和妻子的启发，才逐渐清醒过来。他开始感到剥削阶级可耻，终于坦白交待，得到政府的从宽处理。逃到香港的大年受到宗贻春的坑害，资财亏空，走投无路，只得重新回到上海。

在党的政策感召下，张伯韩开始认识到民族资产阶级选择的道路。他欣然接受了社会主义改造，很快递送了“公私合营”申请书，并体会到只有跟着共产党走，把自己改造成为劳动者，才是唯一的出路。在“上海市各界庆祝社会主义改造胜利联欢的晚会”上，回到家来的文铮终于和父母高兴地团聚了……

【评析与欣赏】

电影《不夜城》是江南电影制片厂 1957 年摄制完成的，但却是 1965 年在全国发行放映的，而这公开放映也是以批判为目的的，实际上构成了“文化大革命”的前奏和预演。早在影片完成后，即被打成“大毒草”。1958 年、

1965 年两次遭受批判，到“ 文化大革命 ” 中间又遭到更猛烈的批判。其“ 罪状 ” 是“ 代表资产阶级说话的影片 ” ，是“ 更为露骨的对资产阶级的赞歌 ” 。历史早已论定这均属不实之辞，是极左文艺路线的诬陷之辞。

尽管遭到众多的无情批判，但却仍然抹杀不了《不夜城》在中国当代电影史上的历史地位，它是第一部反映工商业进行社会主义改造的影片。它十分准确地描绘了民族资本家的改造过程，是时代风貌的真实写照；在题材的选取和人物塑造方面有着突出的创新意义。

值得注意的是民族资本家张伯韩形象的塑造，他不仅是一个民族资产阶级的代表，而且还是一个性格复杂并有多重侧面的艺术典型、当代中国银幕上富有时代特征的典型人物。张伯韩曾经是时代进步力量的代表。他留学英国归来时，正是父亲和岳父的工厂处于危急的时刻，他清醒地抵制了帝国主义买办资本对中国经济的侵略，粉碎了宗贻春代表的日本资本家的买办想鲸夺“ 大光明厂 ” 和“ 爱国牌 ” 商标的阴谋。他说：“ 爱国为什么吃香？日本人为什么要买这牌子？中国人要用爱国，这就是力量！中国人应该有自己办的厂，我们能跟外国人竞争的！ ” 这种“ 工业救国 ” 的主张和决策，是张伯韩性格中爱国的一个侧面。作为资本家，他绝对要唯利是图剥削他人，无论是在解放前夕，他无理开除领头罢工的海生，或者是在解放后不管工厂安全设备致使银弟受了工伤，都是基于自己赚更多的钱的企图，这是他性格中反动的一个侧面，所以影片中就有他投机倒把、偷税漏税的表现。影片中并不回避表现人情人性，既写了他有思念离去的女儿的父女之情的一面，又写了他拒绝了在他家干了 30 年的老仆人老瞿请求的无情一面。张伯韩思想和性格的两面性，十分真实而形象地说明对民族资本家改造的必要性和可能性。如果因为影片表现了张伯韩这类人物，就批判是为资本家唱赞歌，其结果就必然导致创作的单一和狭窄。可以说，《不夜城》中的张伯韩形象的成功，其艺术上的开拓和创新的意义不可低估。

塑造出一个性格复杂栩栩如生的银幕形象是影片《不夜城》的一大收获，而通过这一个形象真实地描绘出时代风貌，则是它的又一大收获。影片以凌大年在香港经商一败涂地的情节，以及先靠日商后靠美商的宗贻春这个人物作对比，真实而形象地揭示出中国民族资产阶级的唯一的正确道路。如果像张伯韩的父亲张耀堂那样以手工作坊的方式，以工于心计地紧缩开支（影片中，张耀堂在接儿子时，舍不得出汽车钱，那手放在口袋中半天掏不出钱，别人出了钱，他却感到十分满意。）那他是不容易将工厂发展成一个大的产业的，最终也难逃像他岳父那样被买办资本所吞并的厄运。如果像凌大年那样，投靠买办资本，其下场不是当宗贻春一样的洋奴，也就是只有破产。这种情节和人物的对比，是社会环境的一种表现，是他本阶级的教育和反省。同时表现了另一方面的对比与教育，这里着墨不多，但却表现了时代的主流，那就是工人阶级对张伯韩的教育、帮助和斗争。瞿海生一家与张伯韩一家的恩恩怨怨，正形象地表现出工人阶级对张伯韩这类民族资产阶级的既团结又斗争的原则，海生说的：“ 工人阶级不愿意记私仇，可你们应该永远记着这教训。 ” 还有青年团员张文铮离家而去给张伯韩的刺激等等，无疑给张伯韩的思想转变添加了催化剂。正因为这几方面的对比和教育，张伯韩才诚恳而矛盾地对妻子说出：“ 我知道，我们早晚得坐上社会主义这条船，这是唯一的出路。我是舍不得我的厂，这是爹一辈子的辛苦，我半生的心血，并且这厂还是从你父亲手里买过来的。我们为这点事业，尝够了甜酸苦辣的滋味！ ”

到最后公私合营后，工厂的产量真正的上去了，他才无限感慨地抚着爱国牌商标说：“……爱国，我现在才算知道怎么叫爱国！”影片《不夜城》就是这样真实地反映了我国社会主义改造时期的时代风貌。

总之，影片《不夜城》在 50 年代那样的时代，紧跟现实生活，以民族资产阶级作为文艺作品的主人公，并且不顺从政治风向，不歪曲不矫饰，这在当时和今天看来都的确是一部触及了“禁区”的力作，是一部革命现实主义的优秀作品。编剧柯灵，导演汤晓丹，饰演张伯韩的孙道临都是我国著名的电影艺术家，他们珠联璧合，当之无愧地完成了这部中国电影史上的优秀作品。正如柯灵所说：“我觉得对资本主义工商业的改造，是马列主义在中国土地上的一个实验，现在已经开花结果，历史作了公正的结论。《不夜城》虽然经过这许多折腾，毕竟是对这场实验的胜利的赞歌，尽管唱得不够漂亮，我也感到欣慰。”（《柯灵电影剧本选集·序》）

（徐志祥）

党的女儿

1958 年　彩色片
摄制：八一电影制片厂
编剧：林杉
导演：林农
摄影：王启民
演员：田华（饰李玉梅）陈戈（饰王杰）李林（饰马家辉）

【故事梗概】

江西，中央苏区，长征的红军队伍浩浩荡荡开出桃花乡，红军指挥员王杰与妻子李玉梅珍重道别，要她照顾好女儿小妞，千万记住：一个党员不管遇到多大困难，也要坚持革命斗争……红军离开不久，李玉梅和村支书等八名战友由于叛徒的出卖而被捕，村支书等英勇就义，李玉梅由死人堆里爬起，奄奄一息的村支书告诉她，到武阳镇找区委书记老马，转告他，党内有叛徒。

李玉梅将女儿寄放在二姐家，只身前往武阳镇找到了区委书记马家辉，向他汇报党内有叛徒。她正要汇报其他同志情况时，马家辉的妻子桂英揭穿了马家辉的叛徒嘴脸，李玉梅在她的协助下又一次死里逃生，桂英却被马家辉打死。没有被捕的同志不相信李玉梅死里逃生，为了将马家辉叛变的情况及时通知党，她冒死化妆上东山找游击队，途中遇到秀英、惠珍两人，由于敌人的封锁，她们的行动失败，决定返乡，成立党小组，坚持斗争。不久，游击队的交通员小程奉命找到李玉梅，他转达魏政委的指示，要她努力恢复各村党组织，并为东山游击队找到一点盐。李玉梅与小程约定第二天晚上再接头，她们为游击队弄到一点咸菜交给了小程，小程告辞后，她兴奋地通知秀英等人，党找到我们啦！她的行动被化妆成乞丐的马家辉发现。

第二天，小程如约前来取咸菜，马家辉带领白匪包围了村子。危急时刻李玉梅以党小组负责人身份叮嘱小程：无论出了什么事都要把咸菜带走，这是她们三个党员的党费，她还求小程将女儿小妞带到东山去，将来红军打回来时交给她爹爹……小程服从李玉梅的命令隐蔽在阁楼上。匪兵破门而入，为转移目标，掩护小程，李玉梅与匪兵展开殊死搏斗，敌人抓走了李玉梅。在一片火海中，小程将小妞放在竹筐里，一头挑着咸菜——李玉梅生前交来的最后一次党费，一头挑着小妞上山了。

后来，小程奉命将小妞送到新四军的文工团，他说，总有一天你爸爸会在台底下看到你的。小程则于皖南事变中不幸牺牲。

革命胜利后，已经升为将军的王杰在一次观看演出时，认出台上的女孩子是自己的女儿小妞，父女相认时，小妞交给爸爸一个小红包，那里面包着李玉梅的党证和他长征前留给她的两块银元。王杰抚摸着党证，告诉小妞：你妈妈是我们党的好女儿！

【评析与欣赏】

影片《党的女儿》改编自王愿坚的小说《党费》。由林农导演。

林农，1912 年出生于四川省南充县的一个农民家庭，17 岁考入公费南充农村实验学校。1937 年抗日战争爆发后终止学业，投身抗日宣传工作。1938 年到延安，曾于鲁艺文学院文工团当演员，参加过话剧、歌剧演出。1949 年

曾于东北鲁艺学院任戏剧系讲师。1949 年调东北电影制片厂，曾先后执导过《神秘的旅伴》、《边寨烽火》、《甲午风云》、《兵临城下》等影片。

《党的女儿》公映时引起强烈反响，许多报刊曾展开热烈讨论。有人认为影片“调子低沉”有悲观主义情绪，情节有虚假之处。但更多的文章则对影片作了较高的评价。茅盾先生亦亲自撰文，称赞“《党的女儿》是一部好影片。”他认为：影片有力而鲜明地表现了党在群众中间的地位之高，也表现了群众如何忠心耿耿地拥护党；影片成功地塑造了党培养教育出来的坚强党员形象。这些形象又都是具有个性的活生生的人物；影片还出色地描写了女主人公李玉梅的忠贞、勇敢和机智，给观众树立了学习的典范；影片还用简练的手法表现了白匪的疯狂残暴，表现了群众并没有被这种残暴所吓倒，而是锻炼得更坚强，更迫切地要求党的领导；影片中对叛徒阴谋的描写及白色恐怖的场面并不给人以阴森沮丧的感觉，而使观众情绪高昂，产生革命乐观主义精神。茅盾先生还认为影片的故事发展有旋律而自然，惊险而合乎逻辑，善于通过典型事件勾勒人物性格。

在《北京日报》、北京人民广播电台和《北京晚报》联合组织的“1958 年最受欢迎的国产片”评论中，《党的女儿》获选票 11152 张，名列榜首，当时茅盾曾为此专门题辞以示祝贺。

《党的女儿》在新中国电影创作中，和此前的同类作品相比，的确摆脱了从概念出发，描写人物，反映事件的模式，而显示出一定的深度，这主要体现在影片注意通过特定的情节揭示人物的心理动作，塑造出相对复杂丰满的艺术形象。

例如：影片既写了李玉梅的亲子之爱，也写了她为了同志，为了党的事业毅然牺牲自己不惜献出宝贵生命的崇高境界。当敌人将要发现交通员小程，而小程要和敌人拼命的千钧一发之际，她为了掩护小程和敌人展开殊死搏斗。并冷静地对哭着的女儿小妞说：“小妞，别哭，要听妈妈的话，听见了没有！”在敌人严密监视下暗示小程不要硬拼，以完成党交给他们的任务。

影片在反映李玉梅为了党的事业坚贞不屈，誓死如归的同时也表现了几个普通党员在白色恐怖下与党失去联系后一时的迷惑；也写了叛徒马家辉的妻子随丈夫叛变后良心上的不安，并因而发展到最后挺身救李玉梅，这样的描写都使人物性格具有立体感，真实感人。由于创作者注意描写人物内心活动，也就揭示出了人物性格的多层次、多侧面，使艺术形象显得十分丰满。

这部影片开始比较集中地体现出林农后来逐渐发展丰富的独特风格。影片的镜头，场景组接自然、精练。李玉梅在不了解马家辉已经叛变的情况下，向他汇报工作，险遭到不测，幸得马的老婆相助才逃离虎口的一场戏；交通员小程为山上游击队取咸菜，敌人突然包围了村子，李玉梅为救小程而被捕的几个段落都通过富于个性的动作，层次分明地塑造了人物，有效地控制了节奏，使作品始终具有“惊险”的氛围。

此外，创作者对影片中的几个次要人物的处理也简繁得体，错落有致，能够寥寥数笔即简洁地勾勒出人物特有的风貌。例如：将军王杰、二姐、秀英、惠珍等形象虽然戏都不多，但由于处理得当，都给人留下深刻印象。

和正面人物的丰满相比，影片对叛徒马家辉的塑造就略嫌简单了一些，影片没有揭示出他为什么会那样自觉地、穷凶极恶地协助敌人破坏我地下组织，疯狂追捕地下党员、过去的战友？既没有揭示出他的心理原因，也没有揭示出他的外在必然。这就使得这个性格的发展缺少一个层次，而近于固定

的“ 类型 ”。

此外，影片采用倒叙的方式展开故事，也使得作品颇具历史感，显得悲壮、凝重。同时解放、胜利与挫折和牺牲的对比，转换也使得作品具有较大的情感张力，震撼人心！

值得注意的是，本片的创作者在音乐元素的运用上也颇具光彩。

本片作曲张棣昌 1918 年出生于广东梅县，幼时曾于印度尼西亚读书，1932 年回国。抗战爆发后，他于 1937 年秋从南京出发，1938 年 3 月到达延安，先后任八路军留守兵团三八五旅政治部宣传队教员，鲁艺音乐部研究生。1948 年秋，张棣昌随东北文工一团调入东北电影制片厂。

他先后曾为《赵一曼》、《神秘的旅伴》、《边寨烽火》、《红孩子》等影片作曲。他在创作中很善于将富有民族地方特色的音乐与作品巧妙结合。在影片《党的女儿》音乐创作中，他注意表现江西地方特有的音乐旋律，送葬的音乐悲壮感人，《兴国山歌》哀婉凄切，又豪放激昂，影片公映后在广大观众中传唱一时。而本片导演林农也较好地使用了音乐元素，影片以将军王杰在音乐会上听女儿唱《兴国山歌》，将人们带入过去的年代。又以李玉梅在山歌声中被捕，毅然走向刑场做结，不但在叙事上首尾贯通，而且使观众在情绪上也前后呼应，沉浸于影片所营造的特定的悲剧氛围之中。

《党的女儿》无论结构、节奏还是视、听觉诸元素的运用都达到相当水准，使作品具有摄人心魄的效果。

本片的叙事也较有特色，先是以将军王杰和女儿的相认为线索，提起故事。而过去时的故事则按“ 顺时针 ”方向发展。一条线以李玉梅找党找游击队为主，她在找党过程中联络起失散的党员，组成党小组，后来与下山和地方党组织联系的游击队交通员小程取得联系，另一条线以白军和叛徒马家辉破坏地下党组织为主线。马家辉先是出卖了桃花乡的党组织，之后又在暗中监视李玉梅，当他发现李玉梅与东山游击队取得联系后，他和白匪军妄图通过李玉梅，找到游击队地点，一举消灭游击队和桃花乡恢复起来的党小组。

两条线索平行发展，结构上有条不紊，情节上则紧张惊险，最后结尾、戏剧冲突达到高潮，人物性格放出夺目的异彩。

影片结构的严谨、精炼，显示出创作者高超的艺术功力。

《党的女儿》说到底是歌颂了一种“ 殉道 ”精神，因此，它的意蕴具有普遍性。

（春雨）

柳堡的故事

1958 年　黑白片
摄制：八一电影制片厂
编剧：石言　黄宗江
导演：王苹
摄影：曹进云
作曲：高如星
演员：廖有梁（饰李进）陶玉玲（饰二妹子）

【故事梗概】

这是一个委婉、动人的故事，发生在抗日战争时期的苏北地区。

柳堡是一个景色优美的水乡小村。村里有个善良、俊俏的姑娘二妹子，她和父亲及弟弟小牛相依为命，用勤劳的双手维持着一家人清贫的生活。当地恶霸欺侮二妹子，幸有一支新四军部队打来，二妹子才免落虎口。

新四军里有个班长叫李进，小伙子朝气蓬勃，作战勇敢，聪明能干。他和战友们一起为二妹子家修好了茅草房。二妹子在与部队的接触中，渐渐钟情于李进，李进也悄悄地爱上了她。在村头，在河边，经常飘荡起他们愉快的歌声，彼此真诚而含蓄地倾吐着爱情。这件事被指导员知道了，他严肃地教育李进，说明部队有铁的纪律，革命军人应该无条件地自觉遵守，目前又正在战争时期，战士是不能和当地老百姓家的姑娘谈恋爱的。李进虽然陷入痛苦之中，但他顾全大局，以人民军队的纪律为重，二妹子为此也十分难过。这一对年轻人把纯洁的爱情深深地埋在心底。不久，部队出发了，二妹子怀着依恋的心情送别了子弟兵。李进投入了新的战斗。

岁月如水。转眼间抗日战争胜利结束，解放战争开始了。在一个春光明媚的艳阳天里，李进随部队又来到久别的柳堡，当年文静的二妹子此时已经成为一名英姿飒爽的女民兵。一对情人终于喜相逢，心中涌起千言万语。然而，为了夺取革命的胜利，部队要离开柳堡继续前进。在他们分别的时候，二妹子用歌声激励心上人：“九九那个艳阳天，十八岁的哥哥细听我小英莲：哪怕你这一去千万里，哪怕你十年八载不回还；只要你不把我英莲忘，等待你胸佩红花回家转……”

【评析与欣赏】

影片像是一首清新、优美的抒情诗。它没有什么复杂的情节，只是从一个独特的角度描写了抗日战争时期新四军战士李进和农村姑娘二妹子的一段爱情故事。军事题材影片直接描写爱情，这在新中国的银幕上还是第一次。影片不仅突破了以往表现战争题材只是描写战斗的框框，而且在选材和主题的提炼方面也都有所创新。它在严酷的战争生活中展现的这对青年纯洁真挚的爱情故事，没有仅仅局限在个人得失的狭小天地，而是通过他们正确处理爱情与战争矛盾的过程，揭示了具有深远意义的社会内容，表现了革命战士以个人利益服从革命利益的崇高胸怀。发生在柳堡的这个爱情故事，令人信服地阐明了革命的人民性，反映了人民军队与人民的血肉关系，表现了只有人民解放才有个人的真正幸福的深刻内涵。

在选取了这个十分新颖的叙事角度的同时，影片的编导者采用了在军事

题材电影中少见的艺术手法，以舒缓、委婉的抒情基调，精细地描画人物的感情，深入地开掘人物的心灵。在表现形式上，把在战争这个大背景中人物的活动，置于苏北水乡地区特有的田园风光景色中，那绿柳、那小船、那风车、那板桥、那河水中的倒影，这些景物仿佛都在配合和烘托着动人的爱情故事的叙述，从而产生了浓郁的抒情色彩。影片中两位男女主人公，特别是女主人公二妹子的饰演者，以她朴素、自然、生活化的表演，把二妹子形象塑造得极其生动而甜美，散发出感人的艺术魅力。

影片的音乐也十分优美，尤其是插曲《九九艳阳天》，旋律活泼委婉，充满了浓郁的地方风味和民歌情趣，直至今天仍风靡全国，四处传唱，保持着旺盛的艺术生命力。

《柳堡的故事》对军事题材影片从内容到艺术形式所作出的突破和创新，显示了王苹这位新中国第一个女电影导演的艺术胆识和追求。

（张春如、彭加瑾）

永不消逝的电波

1958 年黑白片
摄制：八一电影制片厂
编剧：林金
导演：王苹
摄影：薛伯青
演员：孙道临（饰李侠）袁霞（饰何兰芬）王心刚（饰姚苇）王孝忠（饰中村）陆丽珠（饰柳尼娜）

【故事梗概】

1939 年，解放区电台政委、经历过长征的红军干部李侠奉命由延安打入沦陷区上海，任务是调查国民党反动派勾结日寇罪恶活动，并通过秘密电台报告党中央。李侠到达上海之后以“ 阔老板 ”的身份出现，为了便于展开斗争，组织上又派绸厂女工、地下党员何兰芬和李侠扮作一对夫妻，以此掩护李侠的工作。何兰芬很不习惯这种“ 阔太太 ”的生活，李侠耐心地教育诱导她，二人在共同的战斗中萌发了爱情，经报告，终于结成革命的伴侣。

阴险狡诈的日本特务头子中村、女汉奸柳尼娜侦察到了李侠的秘密电台，逮捕了李侠和何兰芬。李侠面对敌人的酷刑逼讯，坚贞不屈，始终未暴露自己的真实身份。上海的地下党巧妙地迷惑了敌人，使敌人错误地判断李侠是所谓的“ 重庆分子 ”，李侠被营救了出来。

李侠出狱后，组织上决定他撤回根据地，但他不想放过利用替敌人发机密电报可以获取情报的好机会，毅然要求冒着危险留下来。他在敌人严密监视和身体受到严重摧残的情况下，以忘我的精神利用敌人的电台继续为党工作。当时蒋介石政府与日寇、汪精卫之流秘密勾结，偷偷地谈判投降条件，企图出卖国家和民族。李侠不断搜集这方面的情报，通过电台拍发到革命根据地，有力地揭露了敌人的阴谋。敌人对此恨之入骨，通过叛徒姚苇发现了李侠的活动，然而在地下党的援助下，李侠与何兰芬及时摆脱了敌人的魔爪。这之后，敌人千方百计地搜捕李侠达 6 年之久，但地下党重建的电台发出的红色电波依然存在，李侠始终在上海坚持地下斗争，从未停止。

1949 年春天，当解放战争即将取得全面胜利的时候，敌人垂死挣扎，实行了残酷的白色恐怖。敌人利用先进的侦破手段再次发现了李侠的电台。一个深夜里，李侠在一间小阁楼上向党中央拍发对渡江战役具有重要意义的情报。敌人的包围圈越来越缩小了，敌人破门而入登上楼梯的脚步声响起来了……面对即将被捕的生死关头，李侠从容镇定地坚持拍完全部情报之后，又满怀深情地按着电键，用密码向党和同志们发出最后的心声：“ 同志们，永别了，我想念你们！ ”

【评析与欣赏】

这是一部优秀的惊险样式的革命斗争题材故事片。它在思想性和艺术性方面所取得的成就，为中国此类题材电影的创作提供了不可低估的经验。

影片脱出了同类题材影片的通病，没有过于渲染地下工作者的神出鬼没，而是用十分朴素的笔触，着力塑造了一个忠心耿耿、临危不惧的共产党员形象。“ 金钱不能移、富贵不能淫、威武不能屈 ”，这是李侠的信念，也

正是影片所要告诉我们的主旨。

既是惊险样式的故事片，虽然不能为了惊险而惊险，但惊与险毕竟又是此类影片的艺术特点。对此，影片在分寸把握中颇具匠心。首先，将李侠置于沦陷区的上海——这个险象环生的大背景之中，其本身就是一个大的悬念。在这样的环境里，李侠不断变换着身份，时而老板，时而小店主，时而工人，然而始终处于与敌人的搜捕和反搜捕的尖锐矛盾中。其间，又两次被捕。一次遭酷刑后脱险，并导致一段时间处在敌人的严密监视之下，且险些再次落入魔爪；第二次被捕，最终献出了生命。如此结构严密，加之情节跌宕起伏，是十分扣人心弦的，符合惊险样式影片的要素。另外，影片也展现了一部分地下工作的方式方法，如在蛋糕里夹电报底稿，在《红楼梦》里夹新华社消息，在火柴盒里藏电报密码等等，这些既是人物在特殊环境里不可缺少的活动特点，但又具有神秘性。

影片在定下惊险基调的同时，把笔触着力在人物的刻划上。李侠当初看到战友从延安奔赴抗日前线，情不自禁地羡慕起来，而组织上却决定派他到上海。当他得知到上海去同样是前线而且是一场更加严酷的斗争时，他便毫不迟疑地接受了任务。李侠初到上海，对新的斗争环境相当陌生。影片没有把他描写得处处料事如神，相反却写了他在经验上的缺欠，如对着地图像军事指挥员般地去熟悉地形。经地下党的同志严肃地指出后，他才认识到了自己举动的危险性。这一笔对人物的刻划是非常真实可信的，怎么可以设想一个红军干部初到五光十色的大上海便立即会真的成为一个“阔老板”的模样呢？

在李侠和何兰芬的关系上，如果不慎，很可能会在“假夫妻”上大作文章，以此来“出戏”。影片对这种关系的表现不但分寸适度，更利用这一人物关系为李侠的精神世界着上了闪光的一笔。他纯洁、善良，对何兰芬满怀同志式的真情。当何兰芬不喜欢过这种“阔太太”的生活时，他问何兰芬那个揭露敌人阴谋的消息是怎么发出去的，何说不知道。此时，他深情地注视着她，轻声说：“就是通过你的手把情报送来的啊！”这样的启发诱导，不但使何兰芬备感惊喜和温暖，也使得观众感受到一种激人心怀的温馨之情。何兰芬由李侠的助手、战友到成为他的伴侣，实际上形象地体现着李侠帮助她不断进步成长的过程。

影片在描写李侠和敌人进行面对面的斗争时，一是突出他的“智”，再是突出他的“勇”。

比如，当李侠在叛徒姚苇的监视下发报时，表面是“自己人”，实际上却在利用敌人的电台向党传送情报。姚苇不懂密码和电台收发报技术，煞有介事地看着，做梦也没想到那红色的电波正是在自己眼前飞出去的。观众看到这里，既感到惊险，又不禁发出会心的笑。

又如，李侠被捕后，身受酷刑，却坚贞不屈，始终不暴露自己的真实身份。这是需要何等的勇气！然而，影片对李侠的“勇”的刻划又不是表面化的。面对敌人，他不是怒目而视，更没有愤怒地高呼口号。他只是顽强地忍受着，那神情仿佛是木然的，又透出些许无辜者的不平。于是，他的这种“勇”便显得愈发具有力度和分量。不形于外而深蕴其内，一个经历过长期艰苦斗争考验的成熟的共产党人的形象极其生动地呈现在我们面前了。

李侠的“智”和“勇”是相辅相成、紧密相联的。最为动人心魄的是影片结尾时的那场高潮戏，突出地表现了李侠的大智大勇：当敌人已经向地下

秘密电台包抄过来时，李侠仿佛旁若无人地坚持向党中央发出了全部重要情报。此时，他异常平静和安详，脸上似乎没有什么表情，而他的眸子里闪烁着的却是对党的忠诚。敌人破门而入了，黑洞洞的枪口已经对准了他，他依然仿佛什么表情也没有，只是从容地把揉成一团的电报稿吞进嘴里咽下，冷眼一瞥敌特，然后向党发出了诀别之词。

这部影片是黑白片，但影片的光调和影调非常细腻且富有层次，特别是夜景拍得真实而具特色。在画面造型上，也很有时代特点。还有一点值得称道的是，影片的片名出现在片尾：在李侠从容而坚毅的脸部近景画面上，随着滴滴达达的发报声，出现一圈圈无线电波，同时出现“永不消逝的电波”七个大字。这一写意性的镜头构思既独到新颖，又和影片的内容十分贴切，令人回味不已。

该片女主角袁霞 1978 年获南斯拉夫第 7 届索波特“为自由而斗争”电影节最佳女演员奖。

（张春如、彭加瑾）

青春之歌

1959 年　彩色片
摄制：北京电影制片厂
改编：杨沫
导演：崔嵬　陈怀皑
摄影：聂晶
演员：谢芳（饰林道静）康泰（饰卢嘉川）秦怡（饰林红）于是之（饰余永泽）

【故事梗概】

乌云在天空翻滚，海浪冲击着礁石，林道静绝望地站在礁石上，她思如潮涌，终于跳进了大海，后面礁石上的青年余永泽也跳下大海，把她救了上来。原来她母亲是佃户的女儿，被地主霸占作了姨太太，生下她以后母亲就被赶出门，回到老家跳河自尽了，后母把她当成摇钱树，硬要把她嫁给党部委员胡梦安，她逃到这儿，校长余敬唐对她居心不良，所以她才被逼跳海。从此林道静和余永泽经常一起在海边漫步，余永泽为她朗诵雪莱的诗篇，他们相恋了。不久余永泽回北平上学，她就留在当地教书。一天，一些东北军涌进学校和群众发生争执，年轻的大学生卢嘉川站起来揭露政府的不抵抗政策，引起了林道静的兴趣，他们认识了。受卢嘉川的影响，她在课堂向学生们宣传抗日，惹恼了校长，她愤然离去，来到了北平。在北平站林道静正赶上学生南下示威，学生英勇的斗争使她激动不已。在皇城河沿，余永泽急不可耐地向她表白了自己的心愿，林道静说她先要找个工作。但一次次的碰壁使她很痛苦，她终于答应了余永泽的求婚，他们结婚了。

旧历年夜，余永泽正忙着迎接胡适的秘书，左等右等不来，突然老佃户魏老三因走投无路跑来借钱，余永泽给了他一元钱把他支走，林道静追上去给了他十元钱，他们之间爆发了一场争吵。林道静来到白莉萍公寓，一群青年学生痛感民族危亡，悲愤地唱起了《松花江上》，这时卢嘉川推门进来，他告诉同学们红军已经粉碎围剿，北上抗日，一席话使大家深受鼓舞。卢嘉川热情鼓励林道静，借给她许多革命书籍，她像从梦中醒来一样，和余永泽的市侩哲学产生了越来越大的冲突，她不顾余的坚决反对，参加了 3・18 纪念大会。大会受到军警的镇压，卢嘉川甩掉尾巴来到小林家，把一个小包存放在她这儿，林道静又出去给他送信。余永泽归来见到卢嘉川在家，嘎声嘎气地把他逼走，林道静回来同他大吵一架。卢嘉川被捕了，他为革命献出了宝贵的生命。林道静把小包打开发现是一些宣传品，她在夜里把这些标语贴遍了北京城，回家时余永泽暴跳如雷，他们只好分手了。

由于叛徒的出卖，林道静被捕了，陷入了胡梦安的魔掌，在郑瑾的帮助下，她逃到了定县，继续教书。江华的来访使她又恢复了和党的联系，农民的苦难使她迅速觉醒，她参加了江华领导的秋收斗争，由于暴露，她又回到了北平，不幸又一次被捕。在狱中郑瑾对她的帮助和其壮烈的牺牲，使她的觉悟有了很大的提高，经受住了酷刑的考验。后来她被王教授保释，识破了戴瑜的叛徒面目。林道静政治上成熟了，终于光荣地加入了中国共产党，在波澜壮阔的“12・9”运动中，她和江华一道站在斗争的第一线，领着学生队伍，冲破军警的封锁，在红旗下胜利前进……

【评析与欣赏】

《青春之歌》是著名表演艺术家崔嵬在 1957 年与陈怀皑合作导演的第一部影片。这部影片由杨沫根据自己的同名小说改编。《青春之歌》的摄制成功，丰富了建国以来的电影文库。

1959 年是中国电影史上奇峰突起的一年，这一年生产的 80 部影片中有 30 部是优秀的和比较优秀的，《青春之歌》就是其中最为突出的影片之一，它在编、导、演、摄、美、音等各个方面均已达到了很高的水平，成为我国 50 年代的一部经典影片。它不仅在国内引起了强烈的反响，而且也受到了许多国外观众的热烈欢迎，日本青年看了后纷纷表示向林道静学习。为什么这部影片能引起人们如此浓厚的兴趣呢？这是因为林道静的道路概括了 30 年代中国革命知识分子成长的历程。林道静从个人奋斗到献身革命，从小资产阶级的正义感的爱国心转变为自觉地为实现无产阶级的共产主义理想而投入革命的洪流，正是同时代千千万万革命知识分子的道路的真实写照。同时，影片反映了 1931 年到 1935 年国破家亡的黑暗历史，也反映了“12·9”前后风起云涌的爱国运动，革命永远是历史的火车头，《青春之歌》所反映的波澜壮阔的斗争和高昂的革命精神，将激励着我们在实现四化的征途上义无反顾地为崇高的理想贡献着自己的全部力量！

我们在影片开头所看到的林道静，她从黑暗的家庭牢笼里逃脱，可在人世间没有立锥之地，她感到唯一的出路就是跳海；可是在影片的结尾，我们看到的林道静已经是革命的大海上的一只矫健的海燕了，她大无畏地站在斗争的第一线，为了民族的解放不屈不挠地战斗着，这种命运的巨大变化反映了影片的主人公经历了一段艰难的历程，人们常常把这段历程称之为“林道静的道路”。这是一个小资产阶级知识分子逐步改造成无产阶级革命战士的道路，这个道路分为三个阶段：第一阶段是从她投海自杀遇救与余永泽同居；第二阶段是她受到革命思想影响，和余永泽从思想分歧发展到政治分歧而终于决裂；第三阶段是她找到革命道路后，在革命斗争中受到严酷的考验，开始成为一个自觉的革命者。影片对这三个阶段的表现是十分清晰、令人信服的。影片的编导始终让主人公在尖锐的矛盾中逐步展现她的全部性格，一个矛盾接着一个矛盾：后妈的残忍把她逼上了绝路；余校长以打破饭碗威胁她不准宣传抗日救国；她与余永泽结婚及她对独立自由的向往和进步思想与余格格不入；佃农魏老三的来访更加加剧了他们的矛盾。余永泽的冷酷和林道静的热情形成了尖锐的冲突。有关“3·18”的争论使他们又引发了一场新的危机，余永泽赶走了暂时在他家里避难的卢嘉川，卢嘉川的英勇就义和林道静的满街贴标语使他们终于最后破裂了。影片后半部，从农民运动到学生运动，从监狱斗争到街头示威，相当生动地反映了 30 年代汹涌澎湃的革命浪潮。由于这一系列冲突的设置，再加上演员谢芳同志纯朴、自然的表演（特别是她那双极为传神的眼睛所展示的视觉语言），使林道静这个形象在观众中留下了极为难忘的印象。当然，林道静的形象的成功也离不开周围人物的塑造。围绕着林道静，她有三个正面教员（卢嘉川、林红、江华）和四个反面教员（余永泽、胡梦安、戴瑜、白莉萍），这些人物中，康泰所扮演的卢嘉川，秦怡扮演的林红，于是之扮演的余永泽，赵联扮演的戴瑜都很有特色，他们的出色表演对于推动林道静性格的发展和演化影片的主旨起了极大的作用。

影片《青春之歌》的成就是多方面的，整个影片像一首优美而又激昂的长诗，在这儿，雄浑与细腻，叙事与写意，战斗与抒情，严酷与乐观融合得极其和谐。我们从“南下示威请愿”的卧轨、“3·18”纪念大会和军警的冲突，“12·9”大游行的殊死搏斗，在这些气势恢宏的群众场面中，我们确实感受到了崔嵬导演的巨大气魄，然而影片开头那海滨的景色，除夕晚上白莉萍公寓里那如歌如泣的悲壮场面，林道静和王晓燕在北海两段浓郁的抒情，还有监狱窗外盛开的桃花，林红就义前那催人泪下的告别，又显示出影片导演在抒情与写意上的巨大功力。紧张的冲突中穿插一些抒情的场面，可以使影片有张有弛、疾徐相间和富于节奏变化，既符合观众的欣赏心理，又衬托出那些重场戏的紧张热烈，这是艺术创作上的一条极为重要的经验，值得引起人们的重视。

本片的摄影也很有特色，这得力于聂晶同志高超的艺术构思。他非常注意景物的选择为主题服务，影片的第一个镜头是浓云低压，波浪滔天，夕阳在云缝里吐露着光辉的景色，在青灰的色调上有着橙红的阳光，这种情调是和林道静跳海的行动相配合的。而道静求职的几个镜头，摄影师用雨、雪、落叶很好地表现了三个不同的季节。林道静从卢嘉川那里借来革命书籍读书一场，摄影师把林道静的肖像拍得很美，她那双明净的眼睛吐露的青春的光辉，形象地表现了革命的种子在她心里已经生根发芽，接下去的洁白盛开的玉兰花的大特写和桃花千万朵的镜头，更加鲜明地表现了主人公此时此刻的内心世界。影片的用光也很讲究，在白莉萍公寓除夕聚会一场，开始安排了较沉闷的色调，用了不同的光影，并在不同的距离拍摄各种慷慨悲歌的姿态，镜头节奏随着歌声缓缓移动，当卢嘉川出现和谈到红军取得很大胜利时，红红的蜡烛闪耀着发出更大的光辉，室内开始弥漫着一种欢欣鼓舞的明快气氛。再如林红在狱中讲故事那场戏，随着林红那富有热情的声音，我们看到窗口现出曙光，大地渐渐明亮，当她说到那些最感人的辞句时，转换成映着红光的大特写，这是光的成功的运用。《青春之歌》在镜头语言的运用上也颇有创新，它一反 50 年代我国银幕镜头运用比较静止的习惯，大胆而恰当地运用了许多推拉摇移和变焦镜头，使影片增色不少，特别是除夕晚上白莉萍家运用的那个很长的横移镜头，和悲愤的救亡歌曲与年青人的沉痛心情相呼应，给观众情绪上带来强烈的感染。瞿希贤的音乐也很成功，表现林道静的主题音乐带有向上的、热烈追求真理的意味，也有坚强不屈、顽强的一面，具有林道静的气质。党的领导的主题音乐形象严肃有力，带有号召和鼓舞的性质，壮阔、宏伟有力。为了强调时代气氛，这部片子用了不少深入人心的革命歌曲，如《松花江上》、《救国军歌》、《五月的鲜花》等，大大增强了影片的情绪冲击力，特别是除夕之夜青年学生唱起的《松花江上》，把人们的情绪推向了一个又一个高潮，充分体现了音乐语言的无比魅力。

影片《青春之歌》在新中国电影史上有其重要的地位，它的价值不仅在于其汹涌的革命激情和对英雄人物的礼赞，不仅在于它的整体水平登上了一个新的台阶，而且还表现在“左”倾文艺思潮流行之时，它能给予有力的抵制。《中国青年》1959 年第 2 期上郭开曾写文章大肆指责林道静“充其量也只能是一个先进的民主主义者”，“作者如果不是有意歪曲共产党员的英雄形象，那也是不自觉地对共产党员作了歪曲的描写。”在全国范围内引发出一场大争论，《青春之歌》的创作集体及正直的评论家、艺术家们对此进行了严正的批驳，广大观众给予充分肯定和高度评价。这部影片比较真实地描

写了小资产阶级知识分子转变为无产阶级革命战士的曲折、复杂和痛苦的过程，深刻地揭示了个人命运只有与革命大众相结合才有出路的主题，共产党人的形象真实可信，可敬可亲，而没有陷入高大全的泥坑，这些在当时来说，确是非常难能可贵的。

（邓烛非）

风　暴

1959 年　彩色片

摄制：北京电影制片厂

改编：金山

导演：金山

摄影：朱今明

特技摄影：张尔赞

演员：李翔（饰林祥谦）金山（饰施洋）张平（饰孙玉亮）吴雪（饰老何）后羽（饰白坚武）四华（饰陈桂贞）冯一夫（饰吴佩孚）

【故事梗概】

1922 年夏，一列军车急驶。无数辆敞篷车厢，装满军火、辎重和服饰杂乱的士兵。汽笛呜呜长鸣，穿过江岸车站。由于京汉铁路的警务处长魏学清的老父亲魏老太爷乘坐的压道车和军车相撞，使旋床工江有才冤枉致死，留下弱妻病儿，无法活下去。林祥谦、施洋律师挺身而出，替工人说话，严正控诉魏学清之流，并毅然决然把三万多工人组成总工会，保障工人的生命财产安全和福利，跟敌人干！经过艰苦细致的发动群众工作，工人们的觉悟空前提高。工人领袖林祥谦和大律师施洋为贯彻党的二次代表大会提出的反帝、反封建、彻底革命的民主主义纲领，围绕争取成立京汉铁路总工会，和军阀吴佩孚展开了激烈的斗争。主要采取五项措施：一、总工会搬江岸，继续领导斗争；二、决定 2 月 4 号上午 8 点举行全路总同盟大罢工；三、向吴佩孚提出五个条件，不接受就罢工到底；四、全路工人都听总工会命令；五、照大伙决定的意思，由施洋律师起草文告通电全国。但在英美帝国主义的唆使下，军阀吴佩孚及其走卒白坚武断然进行武装镇压，强令三万铁路工人复工，在面对面的殊死斗争中，工人领袖林祥谦为了工人阶级的利益，献出了宝贵的生命。这次罢工显示出中国共产党领导下的中国工人阶级第一次登上政治舞台的实绩。屠刀没有吓倒英勇的铁路工人，他们在一面斧头镰刀的大红旗指引下迎着风暴前进。它的后面紧随着无数面大红旗，人山人海、铁拳高举。红旗呀红旗！数不尽的飞舞着的大红旗，像惊涛骇浪似的在空中奔腾翻滚！国际歌声响彻云霄！

几十年过去了，只见扬子江的岸头上，耸立着一座紫色三人全身铜像，两个是工人本色，一个是书生模样——这就是为工人阶级利益、共产主义理想而献出了自己生命的无产阶级战士林祥谦、施洋和孙玉亮。他们三人高大的形象栩栩如生地傲立在高空，让后人瞻仰。

【评析与欣赏】

著名表演艺术家金山导演的彩色故事片《风暴》是根据话剧《红色风暴》改编。影片以 1923 年震惊中外的“二七”京汉铁路工人大罢工为背景，描写了共产党员、工人领袖林祥谦和共产党员、律师施洋领导三万铁路工人成立京汉铁路总工会，声援受害工人，保障工人权益，与英美帝国主义及其走狗吴佩孚军阀英勇斗争的光辉业绩。影片名副其实，像“风暴”席卷中原大地，摧枯拉朽，显示了中国工人阶级团结、战斗的雄伟气魄和共产主义思想的无比威力。影片拍得有气势、有力度、有感染力。影片既有浩大的恢宏的群众

场面，以“势”取胜，特别是林祥谦就义、施洋大律师车站演讲、孙玉亮高举红旗、英勇搏斗、壮烈牺牲和尾声等场面，气势磅礴、激情如注，给观众留下深刻的印象；影片又有微观展示的细腻笔触，以“质”取胜，精心刻划了林祥谦、施洋、孙玉亮等共产党员的英雄形象，金山饰演的大律师施洋，李翔饰演的工人林祥谦和张平饰演的工人孙玉亮，性格鲜明、气质各异，林祥谦的沉稳、刚毅、平易近人和大义凛然的气质；施洋的能言善辩、热情奔放、指挥若定的性格和勇往直前的大无畏精神；孙玉亮的冲锋陷阵、团结群众、先人后己、拼死搏斗的英雄举动感人至深，扣人心弦。尤其是金山（1911—1982 年），作为一个中国电影、戏剧表演艺术家和著名导演，集改编、导演、表演于一身，在全片的整体把握上和施洋大律师的表演上倾注心血、精益求精，在导演和表演上都取得了令人可喜的成就，体现了他在“舶来品”艺术规律与民族艺术传统两方面的深厚修养和融汇贯通。影片虽改编自舞台剧《红色风暴》，但极力摆脱话剧化的模式和舞台腔、舞台动作的种种弊病，在场面渲染、剧情结构和营造气氛、突出性格等方面充分扬电影之优势，避话剧之所短，在镜头上下功夫，在两级镜头上作文章，以全景、远景取其‘势”，以特写取其“质”，宏观展示与徽观放大结合，显得既有广度，又有深度。

《风暴》在改编时注意电影特点与独特的表现手段，压缩、提炼、升华了原剧，但又留下原剧的基本内容和精华。如施洋在车站与马警察局长进行长篇辩论一场，突出了施洋大律师学问渊博、激情如注、论证严密，挥斥方遒的共产党人崇高形象，另外在拍摄铁路工人大罢工的波澜壮阔的场面上，可以见出金山的艺术功底和雄浑的气派。

在敌人的刻划上，勾勒了吴佩孚、白坚武等人的丑恶嘴脸，但仍有脸谱化、简单化的痕迹。《风暴》不失为一部在银幕上再现我国工人阶级英雄形象的优秀影片。

（张凤铸）

聂　耳

1959 年　彩色故事片
摄制：海燕电影制片厂
编剧：于伶 孟波 郑君理
导演：郑君理
摄影：黄绍芬 罗从周
主要演员：赵丹（饰聂耳）张瑞芳（饰郑雷电）王蕉（饰万千红）江俊（饰苏平）仲星火（饰张曙）高博（饰匡文涛）陈述（饰钱也乐）

【故事梗概】

1930 年夏，酷爱音乐的聂耳因参加爱国学生运动受到迫害，逃到上海，在云丰商号当了一个小伙计。一次聂耳送货时，碰上地下党举行的纪念南昌起义的飞行集会，他在巡警追捕中，掩护了集会主持人苏平。不久，商号倒闭，聂耳却用半年的工钱在旧货摊上买了一把小提琴，不顾饥寒狂热地练起琴来。

为生活所迫，聂耳考进“五花歌舞班”当小提琴手。“五花歌舞班”专演《桃花江》一类的靡靡之音和无聊舞蹈。生活的煎熬与黄色音乐的苦役，使聂耳陷入苦闷之中。当年在昆明从事学运的战友郑雷电找到他，带他去参加工人赈灾游艺会的演出，并见到地下党员苏平，从此聂耳便参加了“反帝大同盟”的革命活动。“九·一八”事变后，聂耳参加反日示威游行，目睹了反动派镇压抗日的罪行。这时，郑雷电要到江西苏区参加第一届中华苏维埃代表大会，临别时她向聂耳表示了自己的爱情。“一·二八”十九路军闸北奋勇抗击日军，聂耳随歌舞班去慰问伤员，他们给士兵唱《桃花江》，遭到伤兵的反感和斥骂。聂耳深为震动，决心用音乐“叫喊出中国人民的声音！”在闸北他认识了革命戏剧家庭文涛。他向匡文涛叙说了自己的愿望和苦闷，匡文涛鼓励他：“走，让我们冒着敌人的炮火前进！”并介绍他与音乐家张曙结识。从此，聂耳投身入左翼文艺运动的浪潮中。

“五花歌舞班”溯江而上旅行公演，在国难当头之际，他们仍在演那些靡靡的“艺术”歌舞。聂耳将自己的气愤谱入歌曲《铁蹄下的歌女》之中，并以“红孩子”的笔名，写文章批判这种为反动派歌舞升平麻醉人民的黄色音乐，最后愤然地退出了“五花歌舞班”。

聂耳来到北平，参加了左翼剧联纪念“九·一八”一周年宣传抗日的公演，在宪警镇压禁演之际，他用小提琴演奏《国际歌》进行抗争。地下党员苏平让聂耳和他同回上海，投身入左翼电影运动。聂耳在码头体验工人的痛苦，写出《码头工人歌》，并在剧中扮演码头工人，受到工人的喜爱与欢迎。聂耳被吸收加入了中国共产党。郑雷电回到上海，聂耳听她讲述红军第四次反围剿的胜利，听她唱兴国山歌，聂耳大受启发，决心以音乐作战斗武器。从此，聂耳一发不可收，创作出《毕业歌》、《卖报歌》、《开路先锋》、《塞外村女》……　等革命歌曲。国民党反动派恼羞成怒，残酷镇压左翼文化运动，派特务捣毁聂耳的歌曲唱片，但却无法阻止群众对聂耳歌曲的喜爱和传唱。在这白色恐怖形势下，党决定派聂耳去苏联学习。临行前，他为影片《风云儿女》的主题歌《义勇军进行曲》谱了曲……

在赴苏途中，1935 年 7 月 17 日聂耳在日本不幸遇难。

【评析与欣赏】

影片《聂耳》是新中国第一部音乐传记片。它艺术地再现了无产阶级音乐家聂耳所走过的革命历程,概括了 30 年代中国左翼文艺工作者成长和斗争的道路。影片把人民的疾苦、民族的命运、时代的风云与聂耳的成长经历艺术地融合在一起，形象地表现了 30 年代我们民族所经受的磨难，以及百折不挠的奋斗精神；同时也形象地表现了聂耳所谱写的一首首咏唱时代斗争精神、劳动人民的疾苦、无产阶级革命的歌曲的诞生过程。

影片成功地塑造了革命音乐家聂耳的艺术形象，聂耳是一个革命知识分子的艺术典型，在银幕上，聂耳的典型形象有着巨大的艺术感染力。这种艺术感染力便来自聂耳性格的发展变化过程，一个令人信服而令人赞叹的过程。聂耳是个“ 风云儿女 ”，是时代哺育与造就了他。他的性格发展道路是曲折而不平坦的。影片中艺术地表现了他走向成熟的三个阶段：在聂耳当学徒和“ 五花歌舞班 ”琴师的时候，他是一个具有爱国主义热情的青年，有着朴素的革命激情，但他特别喜爱音乐，宁可用失业得到的最后一点钱去买了一把小提琴，忍着饥寒地苦练……这时，他承受着失业和饥饿的煎熬，他经历着靡靡歌舞的折磨，也萌生出躲进艺术象牙之塔的理想；但同时也感受到劳动人民的疾苦、文化贵族的冷眼、歌舞班艺员的烦闷，这都促成聂耳思想的变化。在革命志士的激励下，聂耳投身于党领导的革命活动之中，加入反帝大同盟，在思想上他经历着苦闷和探索的阶段，他决意摆脱这种创作和生活道路上的苦闷。凭着一腔热情，他用音乐和反动派进行斗争，在宪警破坏宣传抗日的演出之际，他愤然而起，用小提琴演奏起《国际歌》，极大地鼓舞了群众。在斗争中聂耳与地下党员苏平探讨过这样的问题：“ 为什么愈觉得祖国的可爱和伟大，我也就愈觉得离不开你们？ ”苏平告诉他：“ 因为我们共产主义者，从来是最坚决的爱国主义者。 ”探索到这一真理，聂耳的思想产生了一个飞跃，他终于像一条小溪汇入了革命的洪流之中，在左翼文艺运动中找到自己的地位。在第三阶段，聂耳成熟了，从一个爱国主义者成长为一个共产党员。同时在音乐上也成熟了，他谱写的《义勇军进行曲》及其它歌曲，形象地抒发了中国人民反帝反封建的革命意志。由于影片形象而真实地表现出聂耳的思想转变历程，所以称影片《聂耳》是 30 年代中华民族斗争风貌的一面镜子，“ 一个人表现了一个时代 ”，这是十分准确而恰当的。

影片《聂耳》还成功地把聂耳的成长过程，与一个音乐爱好者成长为中国无产阶级音乐奠基人的过程艺术地融合在一起。于是，聂耳的音乐创作活动便成为贯串全片的主要情节，构成极有艺术风格特征的音乐蒙太奇手段。在创作《码头工人歌》时，聂耳从亲身体验工人的疾苦开始，创作出工人从呻吟到怒吼的音乐，到最后在舞台演出的全过程，一气呵成的效果，就是利用《码头工人歌》完整的歌曲与画面的组合，让观众不知不觉地感受到这一场景的变化。先是聂耳在码头上看到工人劳动时受到的非人待遇，听到原始的劳动号子，初步形成了音乐语言。接着是聂耳在亭子间里创作歌曲，回味体验工人流血流汗的滋味，画外响起聂耳内心的歌声：“ 从早搬到夜，从夜搬到朝…… ”歌曲接下去，是聂耳、张曙唱着歌，在码头征求工人的意见；歌声继续唱着：“ 麻袋、钢条、铁板、木头箱都往我们身上压吧！…… ”画面出现码头上一位上了年纪的工人力不能支、被压在地上；接下又是一位老工人在重负下挣扎的近景，再拉开镜头，出现了舞台的背景，原来是聂耳正

在舞台上扮演码头工人，演出话剧《扬子江暴风雨》的情景。在各种景别镜头的剪辑之中，始终延续不断地演奏着这首歌曲，基本上使观众忽略了这衔接的痕迹。与之相类的是利用《义勇军进行曲》由隐而显的音乐旋律与歌词内容、贯串起聂耳思想演变的情景，表现出这首歌逐渐形成的来龙去脉。这首歌曲最初孕育于“一·二八事变”的火线慰问抗日战士之际，聂耳受革命戏剧家匡文涛的启发，萌生了“要有中国的《马赛曲》！”的乐思；后在闸北巷战抢救伤员的斗争活动中，他又产生出“冒着敌人炮火前进”的战斗的激越节奏；在长城聂耳与苏平探讨革命，“愿意把自己的一切都献给党”也使他产生了“把我们的血肉筑成新的长城！”的豪情；最后，在亭子间一根火柴点燃了红烛，在红光中聂耳似乎与郑雷电神驰万里之外，隐约地断断续续地听到类似《义勇军进行曲》前奏的号音，看到她雄赳赳地在红军队伍中翻山越崖前进，又似乎看到一批忠贞不屈的革命志士、东北义勇军的红旗高高举起……他情绪激昂地谱写成《义勇军进行曲》，这首歌后来成为中华人民共和国国歌，回荡在胜利的天安门广场欢乐人群的上空。这首歌前后的照应与表现，充分而形象地肯定了聂耳的歌曲在革命事业中的“齿轮与螺丝钉”的巨大作用。歌曲在影片中不只起了情节作用，而且还产生画面组接所不可少的蒙太奇的作用。

影片《聂耳》是一部既悦目、又悦耳的艺术精品。除编剧于伶、孟波、郑君理、导演郑君理等人在构思中融进了同代人真实深切的感受之外，表演艺术家赵丹对角色恰如其分地把握与创造，更使影片锦上添花，因为赵丹和聂耳生前曾是好友与同志。赵丹曾认真地揣摩银幕上聂耳的动作与神态：聂耳在创作《码头工人歌》时累得出了汗，用毛巾擦汗，擦完汗，赵丹设计了把毛巾往肩上一搭的形体动作，这把毛巾往肩上一搭的自然动作，勾起了赵丹的情绪记忆，赵丹说：“我好像在心里听到《码头工人歌》的基调开始奏出，我微弓着背，仿佛经不起肩上货包的重压，脸上现出痛苦的表情……我和导演不约而同说音乐该从这里起，这是聂耳在心里听到音乐的时候。”（赵丹《银幕形象创造》第 122 页）赵丹成功的表演，使得聂耳的银幕形象得到了国内外观众的喜爱。

1960 年在第十二届卡罗维·发利国际电影节上，《聂耳》获得“传记片奖”。

（徐志祥）

林 则 徐

1959 年　彩色故事片
摄制：上海海燕电影制片厂
编剧：叶元
导演：郑君理　岑范
摄影：黄绍芬 曹威业
主要演员：林则徐（赵丹饰）邓廷桢（李镛饰）关天培（邓楠饰）穆彰阿（夏天饰）琦善（韩非饰）邝东山（高博饰）

【故事梗概】

清朝道光年间，英帝国主义将鸦片输入中国，每天换走白银三千多万两，中国经济濒于破产境地。八旗绿营士兵抽大烟，连枪都扛不动。对此，道光皇帝爱新觉罗·旻宁十分忧虑，在军机大臣穆彰阿禁烟不力的情况下，重新委派禁烟派首领林则徐为钦差大臣，去广东查禁鸦片。而从贩卖鸦片中获得好处的穆彰阿和直隶总督琦善早已秘密通知广州粤海关总督豫堃，指使其早想对策，破坏禁烟。接到飞函的豫堃指派爪牙伍绍荣向英商密报了林则徐将来广州禁烟之事，让他们策划对策。

钦差大臣林则徐到达广州后，便微服私访、察访民情；同时与主张禁烟的两广总督邓廷桢、广州水师提督关天培整饬海防，准备抗击英帝国主义的侵略。这时，爱国志士渔民头领邝东山捕获被伍绍荣及其包庇护送的英商颠地，送交到钦差府。林则徐克制下自己的愤怒，以护持鸦片、卖放洋人的罪名迫使豫堃拿出银两重铸虎门炮台大炮；同时扣押英商鸦片船只多艘，义正辞严地向英国领事义律申明禁烟之国意，要他督促英国商人交出鸦片。义律阳奉阴违，林则徐下命包围商馆，断粮断水，限期三天缴出全部鸦片。义律无奈，只得督促英商缴出全部鸦片，同时向英国政府报告，及早采取侵略中国的行动。

1839 年 6 月 3 日，林则徐在虎门焚毁收缴来的全部鸦片，万民一片欢呼，放鞭舞狮、敲锣打鼓庆贺禁烟的成功。林则徐很冷静地估计形势，与邓廷桢认真操练水师，提防着英帝的反扑。在穆彰阿的谗议下，道光皇帝顿生疑心，调走林则徐禁烟的得力助手邓廷桢，改派邓廷桢任福建总督。

1840 年 6 月，英帝国主义发动了侵略中国的鸦片战争，首先进攻广州，英舰被邝东山等渔民引导撞上了礁石，又在虎门遭到炮击，进攻受挫。英国侵略者攻不进广州，于是移兵北上，攻陷浙江定海，又分兵直逼天津白河口，威胁北京。道光皇帝十分恐慌，听信谗言，革去林则徐的钦差大臣之职，重派琦善到广州处理投降议和事宜。琦善应允了义律提出的销毁虎门炮台大炮、解散民兵团勇等无理要求。英国侵略者趁机进攻虎门炮台，关天培孤军迎敌，在英军压境之际，他义不受辱，拔剑自尽，壮烈殉国。林则徐获悉，怒斥琦善按兵不动，坐视不救。琦善却按道光皇帝的旨意发配林则徐去新疆伊犁。

英国侵略者进而把战火烧往内地，进攻广州，广州三元里人民在邝东山的率领下，组织起“平英团”，与侵略者展开了英勇的斗争。

【评析与欣赏】

历史人物传记片《林则徐》是新中国电影中的经典性作品，也是我国在美国上映的第一部彩色故事片。编剧叶元和吕宕创作的剧本曾获中国作协和文化部“全国电影文学剧本评奖”活动的三等奖。导演郑君理和岑范又着力追求和表现鲜明的民族气派；并将林则徐等历史人物形象的塑造与当时重大的历史事件的叙述密切地结合在一起，“表现了中国人民不甘屈服于帝国主义及其走狗的顽强的反抗精神。”（毛泽东《中国革命和中国共产党》）使得全片具有一种雄伟壮阔的艺术风格。

作为一部人物传记片，它成功地塑造了一个“民沾其惠”“夷畏其成”的封建时代政治家林则徐的银幕形象。在禁烟问题上，林则徐从爱国主义立场上指出：鸦片泛滥，“是使数十年后，中原几无可以御敌之兵，且无可以充饷之银……”就任钦差大臣后，林则徐微服私访、体察民情，更添禁烟之胆气。在擒获颠地、知悉豫堃卖放洋人的内情后，他压抑住自己满腔怒气，机巧地从豫堃那里弄出一大笔钱来铸造大炮，这既显示出林则徐的机敏韬略，又显出他在军事上的远见卓识及未雨绸缪。而在查禁洋人的鸦片时，林则徐则与阴险狡诈的义律针锋相对，果断决策、包围商会、新水断粮，终于能一举在虎门销烟，显示出他不畏强敌的斗争决心……在全部影片的情节发展中，编导以“林则徐的一天”的重场戏集中突现他的性格特征：林则徐清晨获悉有人卖放洋人，召集司道州府官员议事时豫堃又拒令不到，激怒他在花厅里愤摔茶杯，继而见墙上的“制怒”条幅，即强压火气，再持证据迫使豫堃筹款铸炮，然后通宵审阅文件，到次日清晨打太极拳……这一天从早到夜，从夜又到早的错综复杂的斗争生活，集中刻划出林则徐变化巨大的内心世界，也刻划出他“刚中求柔，柔里透刚”的性格特征。

林则徐银幕形象的成功，当然是与表演艺术家赵丹的努力分不开的。赵丹在表演中吸取中国写意画中大落笔的手法，从人物形象的整体把握和规定情境出发，全局在胸、张弛有致。如林则徐到达广州，身穿金光耀眼的黄马褂，头戴鲜红珊瑚顶子的红缨帽，一派八面威风的钦差气派，但“清圣安”的典礼刚行过，赵丹就处理成快一拍的动作，立即赶上去两手平伸，而不是温文尔雅地见老朋友邓廷桢和关天培，把手叙旧，表现出林则徐的热情、开豁和真诚的一面，创造出一个光彩夺目的民族英雄形象。

为使影片具有鲜明的民族风格，编导在人物刻划上继承了中国古典艺术传统，力求做到情景交融，从意境的营构中烘托出人物的情感。如送别邓廷桢的那场戏，调走邓廷桢既是朝廷对林则徐不信任的表现，又削弱了林则徐的禁烟力量，因此林则徐心情格外惆怅，为不落俗套，导演郑君理从李白的“孤帆远影碧空尽，唯见长江天际流”和王之焕的“欲穷千里目，更上一层楼”的诗句中获取灵感，在影片中具体处理成这样的电影语言：

第 406 镜远景蜿蜒登山的城垣有百把级台阶，像天梯似的直上崖顶，俯瞰着大江。林则徐沿着台阶，一口气往上奔，奔……

第 407 镜大远景山上是古堡、白云、秋风，天显得特别宽阔。林则徐的渺小身影（因为从远处摄）沿着山脊往上奔、奔，他奔到古堡旁停步，眺望江上——

第 408 镜大远景江上是黄沙、逝水、白帆渐远——

第 409 镜大远景林则徐的渺小的身影又往上奔，奔……奔上更高更高的山巅——

第 410 镜中近景林则徐奔到古松白云间，眺望江山——

第 411 镜大远景在曲折如带的江上，白帆没入弯处，渐渐不见——

第 412 镜近景林则徐怅望着，涌上眼泪。山下传来了战士操练的金鼓号角声，林则徐回头一望——他的怅惘情绪一扫而光，又精力充沛地奔下去。

这一组镜头把林则徐那壮志未酬，前程茫茫的爱国情怀，借着流逝的江水和远去的白帆抒发得酣畅淋漓。

还如林则徐被革职后的一场戏，也体现了编导对民族风格的追求，林则徐被革去顶戴花翎时，先用几个短促跳动的画面，表现出各种人物的神情和气氛的紧张，然后是长时间停顿的场面，在寂静中林则徐用微颤的双手，徐缓地除下红缨帽。这强烈震动后的几乎凝固的寂静，反衬出林则徐内心极度的悲愤。这种动与静的艺术辩证法的处理，很好地揭示出人物的内心世界。同样富有艺术辩证法的例子是，罢官后的林则徐开门与求见的老百姓相见的情景，编导也采用了欲擒先纵的办法，把感情逐层推向更高潮，激发起更强烈的波澜。在影片创作的其他环节中，也同样追求中国面的写意风格，在上述林则徐革职后的林家的美工设计上，为衬托这个正直善良的爱国儒将的悲愤和抑郁，室内道具十分简略：窗外有疏落的竹影摇曳，室内香烟袅袅，空气沉寂，一支残烛，一盘残棋，几卷书画，一杯清茶……这种空灵沉寂的环境，回荡着无限压抑的气氛。既发挥了“笔愈简而气愈壮，景愈少而意愈长”的中国绘画传统的优势，又真实地再现了当时的历史环境。

总之，影片《林则徐》在表现林则徐这位爱国主义者在反帝禁烟的艰巨斗争的同时，又表现出他在这一点上与人民意愿相一致的立场。由于整个清王朝的腐败，所以林则徐的禁烟运动只能落得一个悲剧的结局。然而，影片在叙述林则徐的失败时，也同时表现出，人民的抗英运动却正在蓬勃地展开：被谪贬的林则徐正看到三元里人民的“平英团”消灭英国侵略军的惊心动魄的斗争……从此，中国历史揭开了新的一页。可以说，影片《林则徐》正是中国人民抗击侵略斗争的形象史中的光辉一页。

（徐志祥）

海　鹰

1959 年　彩色片

摄制：八一电影制片厂

编剧：陆柱国 张逸民 王军 闻达

导演：严寄洲 摄影：蔡继渭

主要演员：王心刚（饰张敏）王晓棠（饰玉芬）王毅（饰刘涛）张勇手（饰李雄）刘江（饰李舰长）

【故事梗概】

人民解放军海军某鱼雷快艇部队中队长兼“909”号艇长张敏，接受了一个艰巨的作战任务：率快艇中队进驻远离大陆的一个险恶的小岛“鬼屿”去设伏，待机打击在美国护航之下于台湾海峡制造紧张局势的蒋军舰队。

“鬼屿”是个风浪大、旋涡急、暗礁多的险岛，就连渔船也不敢靠近它。如能在此埋伏，敌人是万万意料不到的，但如何顺利安全地进去却是一个大难题。张敏和他的妻子——勇敢而多情的女民兵连长玉芬说服了她的父亲吴大伯共同去探险。吴大伯是一位有海上经验的、性格倔强的老渔民，年轻时曾经跟父辈去过“鬼屿”。他们历尽艰难，终于探出了一条航线，快艇埋伏进了“鬼屿”。

两天后，当蒋军舰队又在台湾海峡兴风作浪的时候，张敏指挥快艇部队从“鬼屿”突然冲了出来。敌人大惊失色，慌乱中仓皇开枪射击。激战中，美军上校甩开蒋军运输舰队，掉头窜到公海去了。神勇的鱼雷快艇以迅雷不及掩耳的速度冲向蒋军运输舰队和炮艇，立即发射鱼雷，将敌人的两艘庞大的中字号运输舰和一艘炮舰击沉。敌人剩下的残舰撤回台湾。

在这次海战中，“909”号快艇被敌炮击中，张敏负轻伤，轮机长刘涛负了重伤。他们坚持着施放烟幕掩护其它 5 条快艇返航，自己的艇却因轮机失灵和进水过多而开始下沉。全艇的 9 名指战员含着热泪降下国旗，和“909”号艇进行了庄严的告别仪式。战士们在张敏和水手长李雄的带领下，开始在茫茫的大海上向着大陆的方向漂游。他们忍受着饥饿和伤痛，顽强地和惊涛骇浪进行了两天两夜的搏斗。第三天，他们遇到一块突出在海面上的小礁石，便鼓足最后的一点力气爬了上去。就在这时，从敌舰上逃脱的一艘小舢舨载着敌李舰长等一伙，也朝小礁石划来，双方又展开一场激烈的战斗。他们终于全歼了残敌，击毙了敌李舰长、孙舰长，轮机长刘涛由于伤重牺牲了。

张敏和他的战友们乘着缴获的舢舨，充满信心地重又向大陆方向划去。不久，遇到了我军炮艇队和玉芬、吴大伯带领的帆船队。张敏掏出从“909”号艇上降下来的国旗高举起来……

【评析与欣赏】

《海鹰》是一曲革命英雄主义的赞歌，又像是一首动人的抒请诗。影片的结构大抵由“设伏”“海战”和“归来”三个部分组成。前半部主要以粗犷的笔调描写了敌我冲突，特别是人民海军与美国护航舰队的冲突。后半部虽然敌我冲突在延续，但又是通过和大自然的冲突结合在一起来描写的，进一步细腻地塑造了快艇中队长张敏以及其他几个海军战士的英雄形象。这三大部分的内容相辅相成，前半部为后半部作了充分的铺垫，后半部是前半部

的升华，从而形成了高潮，更加激动人心。

影片一开始，先以轻松、活泼的笔触描绘出海防前沿阵地上军民生活的图景，紧接着笔锋一转，强烈的戏剧性情节一幕幕展开了。而最动人心魄的则是“归来”，张敏等人物的性格得到了充分的展示，戏剧性的情节得到了酣畅的发展，格外扣人心弦。

人民海军部队击沉了两艘“中字号”运输舰之后，张敏直接指挥的“909”号艇也中弹负伤。敌孙舰长的炮艇逼近张敏，妄想威逼他们投降，而张敏却出乎意外地发射出一支刚修复好的鱼雷击沉了孙舰长的炮艇。“909”号下沉了，敌我双方都有不少人员落入海里。这时敌我虽然没有直接交锋，但影片却运用了强烈的对比手法，有力地揭示双方不同的阶级本质和人与人之间的各种不同的关系。在敌舰中弹起火时，甲板上一片混乱，李舰长抢夺水兵的救生圈，乘上救生船，不顾一切地狼狈逃命。而张敏的“909”号艇却在下沉时又庄严地降下国旗与快艇告别。双方的人员在海里都在挣扎，孙舰长为了夺取一名负伤水兵的救生圈，竟伪装着要“护送”他回台湾，乘其不备开枪打死了伤兵，张敏和战士们也在惊涛骇浪的险境中，然而他脱下自己的救生衣送给水性不好的新兵小马，负重伤的轮机长刘涛被海水泡得胃病复发，张敏紧紧地拥抱他，用自己的身体温暖战友。而刘涛自知伤重，为了不连累大家，固执地要求把他留下，可贵的是，影片此时描绘的这群“海鹰”虽然都具有共同的品格和信念，但又展示出由于每个人各不相同的情况而产生的矛盾，这种既有共性又有差别的心理描写是非常动人的。最后在祖国的召唤下，这个坚强的战斗集体统一了意志，又继续向自然、向敌人展开顽强的搏斗，向着大陆“开航”了。英雄是平凡的，但又确有其不平凡之处。影片通过一个又一个看似平凡的事件令我们触摸到了英雄们的崇高心灵。我们的影片可以有“小桥流水”，更需要“大江东去”。

这部影片的摄影具有内在含蓄、意境隽永的艺术特色。蔚蓝色的大海，快艇劈波飞驰划出的雪白的浪，还有银灰色的舰艇，这一切在画面里仿佛都有了灵性。而最终，这一切又都体现着人民海军的性格。司令、艇长、水兵，这三者在影片里似乎已融为一体。尤其是快艇飞驰的镜头，不用特技而拍得惊心动魄，极有力度。因此，不论是静止的、优美的画面，还是运动性强的镜头，都能给人以审美享受。

在这部影片中，有不少海上的场景需要特殊的气氛效果，如傍晚、黄昏、夜幕等，无法完全到大海实景去拍。为了解决这一难题，便在电影厂里修建了一个规模相当于游泳池大小的“人造海”，而且在“海”的一端还要扯起一片“天”，绘出所需要的各种各样的气氛。这就是“场地外景”。从银幕效果来看，是取得了可喜的成绩的，具有一定的逼真性。

（张春如、彭加瑾）

万水千山

1959 年　彩色片（宽银幕）
摄制：八一电影制片厂
编剧：陈其通
导演：成荫　华纯
摄影：高洪涛
改编：孙谦　成荫
主要演员：蓝马（饰李有国）黄凯（饰赵志芳）梁玉儒（饰罗顺成）李萌（饰李凤莲）白尔纯（饰小周）

【故事梗概】

漆黑的夜，大渡河岸边闪亮着望不到头的移动着的火把，宛若一条巨大的龙……

这是 1935 年 5 月，长征中的中国工农红军第一方面军连夜向泸定桥挺进。天亮时，红军赶到了桥头。铺在桥上的木板已被对岸的敌人抽掉，只剩下一条条光溜溜的铁索悬空摇荡着。前有堵截，后有追兵，情势万分危急。红军要前进，只有冒着对岸敌人密集的火力冲过铁索，才能为全军打开一条前进的道路。团长把“飞夺泸定桥”这一艰巨的任务交给了一营。

惊心动魄的战斗开始了。一营营长赵志芳率领冲锋队的勇士们，在火力掩护下，在铁索上爬着向对岸冲去。有的战士被敌人射来的子弹击中，从铁索上跌落到滚滚的大渡河水里。副营长罗顺成跟在冲锋队后面，和战士们边铺设桥板边前进；教导员李有国在阵地上一面指挥机枪压制敌人火力，一面呼叫着鼓舞战友们的斗志。在红军神勇无畏的攻击下，敌人设在对岸桥头的据点被摧毁了，大部队胜利地通过泸定桥。李有国在战斗中不幸负伤，他没声张，谁也不知道。

红军渡过大渡河以后，来到了空气稀薄、杳无人迹的大雪山。战士们忍受着寒冷，在冰雪间艰难地攀登着，呼吸越来越困难。雪山上天气变化无常，突袭而来的暴风雪卷走炊事员老周。在这异常艰难的行军行列里，李有国以超乎常人的惊人毅力，带着伤痛默默地跟着队伍走。红军终于越过了连飞禽都难飞过的大雪山，创造了历史上的奇迹。他们到达了藏族地区毛儿盖。连续的艰苦行军，使教导员李有国的伤口严重恶化并患上了重感冒。他发起高烧，支持不住而病倒了。

这时，一、四方面军会合了，部队决定立即过草地北上抗日。李有国说服战友们，坚持和大家一起过草地。草地的险恶和困苦是令人难以想象的，时而雨雪交加，时而狂风大作，到处布满溢着毒水的污黑的泥潭。更为严重的是，部队断粮了。为了生存，只好吃草根、煮皮带。李有国伤口溃烂、体质极度虚弱，但他仍以乐观坚毅的精神鼓舞战士，和大家一起在泥泞中跋涉。当将要走出草地的时候，红军碰上了一股敌人的骑兵，李有国指挥同志们击溃了敌人。当部下向他请示如何处理所缴获的马匹时，他用尽最后一点力气大声命令道：“死马分给全军，活马送给党中央，让革命骑着马前进！”

李有国牺牲了。走出草地的红军像下山的猛虎，突破了长征路上的最后一道关险——天险腊子口。中国工农红军胜利地完成了伟大的长征，到达陕北，开始了抗击日本侵略者的民族解放斗争。

【评析与欣赏】

这部电影是根据著名的同名话剧改编摄制的，是一部表现革命斗争历史的昂扬而壮丽的电影史诗。

中国共产党和毛泽东领导的中国工农红军二万五千里长征，是震撼世界的伟大革命史实。影片对这一史实进行了高度的艺术概括，塑造了典型的英雄人物形象，展示了红军在长征中取得的军事斗争的胜利，表现了指战员的团结友爱、坚韧顽强的革命毅力和不畏困难战胜困难的革命乐观主义精神，体现了人民军队官兵一致、军民一致的建军原则，深刻地提示了人民军队的本质。

影片的突出成就是以火样的激情塑造了李有国的英雄形象，这一形象凝聚着长征中广大红军指战员的战斗风貌和崇高品德。

影片主要通过以下几个角度展开对李有国的描绘。

一、勇敢战胜敌人的英雄气概。

这首先表现在“飞夺泸定桥”的段落中。在这场战斗里，李有国担负着指挥我军火力压制敌军火力以掩护冲锋队攻击的任务。表面看来他似乎没有处在铁索攻击的“第一线”，然而镜头反复强调的河两岸敌我双方阵地上喷吐的火舌，强烈地表现出他所担负的战斗任务的重要性。没有我军火力的掩护，冲锋队便会遭到重大伤亡，无法向河对岸攻击。李有国的战斗位置在相当程度上把敌人的火力吸引到他自己的身上。果然，他在战斗中负了重伤，他用鲜血为战斗的胜利做出了重要贡献。

再一场戏是在草地打敌人的骑兵。当时，由于伤病，他已处在极度衰弱之中，而且曾经昏倒过，然而当他听到敌情后，顿时一跃而起异常振奋起来，他精神抖擞地来回奔跑，部署作战，指挥战士们奋勇杀敌。直到战斗胜利结束时，他才由于拼尽了最后的力气而永远地倒下。

二、和大自然进行斗争的大无畏精神。

茫茫雪山上，天寒地冻，空气稀薄。在这样的恶劣环境里，健康的人都难以忍受，而李有国却是带着伤痛坚持行军的。在这场戏里，李有国没有多少语言，但影片通过一系列表现险恶的自然环境的镜头，那呼啸的朔风，那轰鸣着的雪崩，那被暴风雪永远卷走的炊事员老周，还有那战士们在雪窝里艰难跋涉的裹着破布的脚，都在画面上强烈地反衬着指导员李有国和大自然进行顽强斗争的精神力量。同时，这又为李有国紧接着将在更加艰难的穿越大草地中作出的表现进行了铺垫。疲累、饥饿、伤病，已经把李有国折磨得几乎要倒下了。但他坚强地挺着，还强打精神说笑话，鼓舞战士们的必胜信念。对于李有国来说，恶劣的大自然并不亚于真刀真枪的敌人。要战胜它，李有国须付出更大的牺牲。

三、对同志的一片爱心。

副营长罗顺成是一位有着农民意识的红军干部，他朴素忠诚，但又易于急躁莽撞。李有国对这位老战友的缺点是决不放过的。他以坦荡的胸怀批评罗，帮助罗，表现出作为一名政工干部的良好素质。营长赵志芳是李有国的妹妹——宣传员李凤莲的未婚夫，李有国对这两个亲人既怀有充满人情味的爱，但又要求很严。当部队即将过草地时，赵志芳和罗顺成发现了李有国负着重伤，决定用担架抬着他过草地，李有国坚决拒绝了。他恼怒地说：“每一个人在草地上都有陷进泥潭的危险，我怎么能让大伙抬着我呢？每一个战

士都是革命的种子！”这话生动地表现了李有国对同志深沉的爱。

四、以身作则、严于律己的优秀品德。

如上所述，李有国坚决拒绝战士们用担架抬自己过草地固然是出于对战士的爱心，但这也是由于对自己的严格要求。在影片开始时“飞夺泸定桥”那场戏里，李有国的这种品德已经呈现在观众的面前了。他在战斗中负了重伤，没有声张，他不愿同志们为自己担心。在过草地时，由于饥饿严重地威胁着部队的情绪和生存，他带头建议煮皮带吃，当他挣扎着站起来要解皮带的时候，伤病和饥饿使他差一点摔倒，通讯员小周忙扶他，他却幽默地笑着说：“看看，我多像个小孩儿，站都站不住了，连解裤腰带都不会了……”更为感人的是，为了激发战友们的信心，李有国在草地上和大伙一起深情地向往着未来，向往着当革命取得胜利后如何建设这片大草地。这都充分地表现了李有国的革命乐观主义精神。

影片的编剧是长征的亲历者，他把长征中红军战士最本质的东西凝聚起来捧给人们看，真实的艺术自然会产生强烈的艺术感染力，这是“非英雄们”所无法理解的。

（张春如、彭加瑾）

老兵新传

1959 年　彩色宽银幕立体声故事片
摄制：海燕电影制片厂
编剧：李准
导演：沈浮
摄影：罗从周
主要演员：崔嵬（饰战场长）孙永平（饰小冬子）也鲁（饰周清和）王骏（饰云生）韩涛（饰赵松筠）

【故事梗概】

战长河是一位长期从事革命斗争的老兵，为新形势的需要，主动请缨向荒无人烟的“北大荒”挑战，建起第一个农场。

冬天的草原，风雪怒吼，面对恶劣的环境，老战和他的通讯员小冬子满怀希望憧憬着未来，可总务科长周清和却没有信心。冬去春来，军区给农场拨了些拖拉机、骡子、旧家具等。一批老汽车司机也携妻带子跟着老战走进大草原，改开拖拉机，开始了新的生活。

老战的儿子云生也来到了农场。老战带着云生，带着人们同天斗、同地斗、同土匪斗、同野狼斗，在草原上辛勤地开拓着。

农学家赵松筠和妻子来到了农场，担任副场长的赵松筠不了解农场的实际情况，和老战闹了些矛盾，修理工张泉水用简陋的工具修好了机器，使老赵受到教育。一群农机学校的毕业生也怀着美好的向往来到了农场，给农场带来了新的活力。

无情的寒霜打坏了新苗，也打消了不少人的积极性，在老战的劝说下，职工们又树立起信心。同时，老战也认识到科学的重要性，诚恳地挽留住农学家赵松筠一起渡过难关。云生和农机学校的毕业生段舜英在互相帮助、共同进步的过程中产生了真诚的感情。

为加快建设步伐，老战决定将开荒出来的两万亩地全部种上麦子，赵松筠从人力物力的角度坚持不种这么多，两人发生了矛盾。赵松筠在老战坚持己见的情况下，保留了自己的意见，并建议种抗莠的麦种——福利三号。老战尊重了老赵的建议，亲自找来几十万斤优良的福利三号。

大规模的播种在草原上开始了，职工们开动脑筋找办法加快播种速度，抢播完了麦子。总务科长周清和贪污公款，被小冬子发现，老战将周清和赶出了农场。

麦子熟了，雨季即将来临，两万亩麦子等着收割，可收割机却因故没有到货。东华村的村民们来了，太阳屯的村民来了，他们同农场的职工一起投入麦田，抢割着麦子。国家的财产终于保住了。

收获时节，几对农场的青年男女举行了婚礼，云生和舜英也在其中，老战举杯向他们表示美好的祝福。

老战登上一列满装农场小麦包的大车，准备到更远、更荒的地方垦荒……忽然，车厢里一个麦包翻动着，小冬子突然钻出来，他要跟老战一起到更艰苦的地方去。

【评析与欣赏】

1959 年海燕制片厂摄制的影片《老兵新传》，热情地为一个在农垦战线上的“老兵”立传，表现了新中国农垦事业的首批创业者的丰功伟绩。无论在内容上还是在艺术上，它都标志着新中国电影一个突破性的成就。在表现现实题材的影片中，它注重时代气息的营构，注重人物形象的塑造。

战长河是新中国农垦战线上的英雄，是中国银幕上一个富有时代气息的有血有肉的老兵形象。影片首先表现了战长河豪迈的激烈的革命精神，他曾经为中国的解放事业作出了自己的奉献，当他转业到地方之后，他不愿安安稳稳地去当县长，而愿去追求最有创造力的艰苦工作。战长河想开荒办农场，这是他在战争中，即在追歼土匪时萌生的理想。在战斗中想到未来的建设，这是当年许多投身革命之中的老兵们的理想，作为当代英雄，战长河自然具有这一时代共性，不同的是，战长河则始终以一种进攻的姿态去迎接艰苦。在影片开始，他接受任务时，李主任提醒他办农场条件艰苦，北大荒又很冷，老战却豪爽地对答：“没关系，我这个人可怪啦，就怕热偏不怕冷！”这种进攻的战斗精神，在影片结尾时，又被涂抹上重重的色彩；在成功地建成一个农场之后，老战又要求到更边远、更艰苦的地方去开辟新的农场……作为一个老兵，他将北大荒看作新的战场，“白天就在地里跑，夜里和那些开汽车的滚在一块睡……”凭着一种精神和一颗火一般的心，将上无片瓦下无财物的一片荒原建成了一座粮仓，显示出中国革命“老兵”不仅具有推翻一个旧中国的勇气，而且还具有建设一个新中国的决心和智慧。

其次，影片还形象地表现了战长河性格的质朴和直率。战长河原本便是劳动人民中的一员，他富有劳动人民的机智和才干。他能吃苦不计报酬，最大的要求是“每月给我发二斤黄烟钱就行了”，他对贪污公款的周科长极为恼怒，恨不得一枪毙了他。他不畏惧任何困难：在大雪封门的困境中，他给战友们讲张飞的打油诗。他还能质朴地理解真理：在阐释要相信科学的道理时，他思索起李主任讲的“只有无产阶级才是科学的真正摇篮”这句话，便形象地说出：“因为科学和马列主义是在一个摇篮长大的，它们是亲兄弟，它们都不相信有上帝！共产主义就是科学！”战长河的直率有时过于简单，近于粗鲁。他出身于部队，也常把那种带兵的作风带来办农场，动辄简单下命令。当农场来了一批技校的青年男女拖拉机手时，老战对这批兴奋得又唱歌又跳舞的青年人粗暴地命令说：不准跳舞，不准谈恋爱，不准结婚。理由很简单，农场正初建，不能先给大家盖托儿所。将战争时期的一套作风运用到和平建设时期，并用来对待青年一代，这显然是不合时宜的，然而却是老战性格的真实。因此，当青年人对他不满，给他画了漫画，他也毫不计较；有了条件，他却偷偷给青年们盖宿舍；农场丰收了，一对对新人举行婚礼，他又真诚地祝贺：“到了该结婚的时候才结婚，那才美呢！”

最具有典型意义的是，影片中从不同的层次描述了战长河与赵松筠的关系。赵松筠是个具有抱负的爱国的农业科学家，他崇拜科学，不畏艰苦，带着妻子来到北大荒，他要实现自己办出一个新中国农场的宿愿。他和老战虽有着共同的革命目标，但由于经历和修养不同，所以影片中老战与赵松筠的矛盾冲突便成为一种性格冲突，也就成为影片思想和艺术成就之所在了。第一次冲突是农场开垦能否当年种麦问题。老战简单地认为：“他有他的科学，我也有我的科学。我这很简单，种籽埋到土里，就会发芽，下两场雨，就长成麦子了……”很显然，老战缺乏科学知识，虽然他的质朴的见解让麦子生长出来了，然而，由于他不信科学，没能注意到这地方的“无霜期”的特点，

使得茂盛成长的麦子终遭霜打了。这一事件导致了两人的第二次冲突：赵松筠为此而颓丧，决定走，找李主任叙说自己的委屈。老战却把他夫妻二人骂了一顿：“你走吧，我们离了你，农场也要办的！你在蒋介石那儿也能吃一份！”赵松筠被气跑又主动回来时，他又天真地走上去，摇晃着赵松筠的肩膀说：“嗬！我的老赵啊！”而第三次冲突，就产生在新的层次上，面对着第二年大范围的播种问题上，老战坚持要种两万亩，而赵松筠则认为条件不具备。当老战决定之后，他却指出，要种就必须采用“早熟抗莠，不倒伏”的新麦种，这种科学的态度和建议立即被老战接受了，使得赵松筠大为感动……当农场大丰收时，事实使赵松筠的认识提高了一步，也使老战相信科学的力量，比如他也开始认真地钻研《土壤学》等书籍。从两人的性格冲突之中，我们看到老战这一“老兵”形象的又一个侧面：作为英雄，老战的身上也有弱点和缺点，但这不足之处也是他性格真诚和直率的表现。在 50 年代末期，我国文艺界还盛行这样的理论：“英雄人物不能写缺点”，“英雄人物应该完美无缺和理想化”。从这点来评析《老兵新传》，就发现它在塑造社会主义新时代的英雄人物方面，有着新的突破和开拓的作用。

影片的创作集体都有很高的艺术修养，是这部影片获得突出的艺术成就的保证。导演沈浮 1956 年曾派往苏联学习，参加过罗沙里的影片《苦难的历程》三部曲的拍摄工作，积累了丰富的经验。回国以后，他便拍摄了《老兵新传》，这部中国第一部彩色宽银幕立体声影片。编剧李准是位非常熟悉农业题材的小说家，他进入电影文学讲习所学习后，便创作出了自己第一部电影文学剧本《老兵新传》，这部处女作以独特的人物形象、浓郁的生活气息和强烈的现实意义引起了影坛内外的注意。而饰演战长河的崔嵬则是位著名的电影艺术家，他精雕细刻的演技，使老战的形象更有棱有角，更神采飞扬……同时，影片故事描述的辽阔原野的壮丽风光，冰封雪飘的北国景色，丰收季节海洋似的麦浪，热情洋溢的群众场面等等，为电影新技术的施展提供了天地；而画面、音响和色彩的和谐交融，又为烘托人物的豪情壮志增强了艺术效果。因此，这部影片在 1959 年苏联第一届莫斯科国际电影节上获‘技术成就银质奖”。

（徐志祥）

五朵金花

1959 年　彩色片
摄制：长春电影制片厂
编剧：季康　公浦
导演：王家乙
摄影：王春泉
主要演员：杨丽坤（饰副社长金花）莫梓江（饰阿鹏）

【故事梗概】

大理，苍山脚下，洱海岸边，一年一度的“三月街”盛会。白族青年阿鹏因为帮一群赶街的姑娘修车而误了赛马，但他仍然凭高超的骑术获得第一名。在修车时与他相识的副社长金花将一个绣花荷包挂在他的马头上，他赠给她一把钢刀，俩人相约于来年三月街。

第二年春天，阿鹏依约前来寻找心上人，同行者还有采风的音乐家和画家。洱海上，阿鹏向一位渔婆打听金花，婆婆告诉他，金花是个劳动模范正在水下捞肥，阿鹏一听又惊又喜，跳下水中找金花，金花找到了可不是去年的那个金花，她告诉阿鹏，那个会唱歌的金花在畜牧场，好心的阿鹏只好先帮她捞肥，再去找金花。去畜牧场路上阿鹏又帮助受伤的“采药材”老公公在悬崖上采到了名贵药材。阿鹏来到畜牧场，金花正在为母牛接生，没时间会见他，他隔窗唱起情歌，却被人家当头浇了一桶水，原来这金花不是那金花，又错了！

阿鹏很失望地和音乐家、画家走了，半路上他听说几个姑娘进山好长时间没回来，阿鹏从马车上卸下一匹马去帮着找人，到了山里才知道要找的正是金花。他从熊窝里拉出最后一个姑娘，一问，这个找矿的金花仍不是他要找的金花。“找矿”金花热心地帮他与社管会取得联系找金花，公社那头接电话的正是副社长金花，她一听说是箭川来的阿鹏要通话，激动异常，此时，电话却突然断了，原来是音乐家和画家把马车拴在电话线杆上写生，结果马车拉断了电线杆子。“拖拉机金花”结婚了，副社长金花去做伴娘，阿鹏赶去祝贺，正看见自己的心上人与新郎碰杯，他误以为金花变心了，痛苦万分地来到去年定情的蝴蝶泉边。管闲事的老头听说这件事，领阿鹏去找新娘评理，阿鹏为了不打扰别人的幸福临阵脱逃，返回箭川，管闲事老头又白操了一份心，此时音乐家与画家终于见到副社长金花，这才明白大家都误会了，他们相约三月街后一起去箭川找阿鹏。其实阿鹏并没有回箭川，原来他被找矿的金花拉去指导她们炼钢呢，他们的亲密引起找矿金花的爱人小杨的忌妒，和副社长金花的父亲采药老头的误解，他们把阿鹏变心的消息告诉了副社长金花，金花痛苦不堪，此时找矿金花见到找药老头退还给阿鹏的钢刀，才明白这场误会该说清楚了。

蝴蝶泉边，金花、阿鹏一对有情人终于相会，找矿金花等四对金花夫妇和管闲事老爹等为他们祝福，祝他们地久天长永相爱。

【评析与欣赏】

影片《五朵金花》创作于 1959 年，既堪称那个时代艺术方面的代表作，又带有那个时代的政治印迹。

这部影片当时获准在国内外放映，引起强烈反响，先后有 46 个国家放映了这部影片，被称赞为“ 编导好、演员好、音乐好、风景好，色彩好 ”的“ 五好 ”影片。导演王家乙，女主角杨丽坤分获第二届亚非电影节最佳导演奖和最佳女演员奖。

《五朵金花》以喜剧的形式歌颂了那个时代人与人之间的新型关系，歌颂了男女之间那种纯洁的、永恒的恋情，因此，这是一部有着鲜明的时代特色和具体的社会意义，同时又具有一定的普遍意义的电影佳作。

这部影片产生于“ 大跃进 ”年代，属国庆十周年献礼片，拍摄时仅用了 4 个月，创造了当时拍片最快速度，又并没有因为快而影响艺术质量，影片在艺术上确有许多值得称道之处。

首先，影片充分发挥视听艺术的优势，将民俗、音乐风情和故事有机地结合在一起，拍得很美。

这部影片的故事开端，白族青年阿鹏与副社长金花由相识到定情都在大理每年一度的“ 三月街 ”盛会，故事的结局仍结束于“ 三月街 ”盛会，民众在影片中就成为故事的一个有机部分。同时通过赛马，唱情歌等活动也展示了云南少数民族当时的生活状况和精神状态，特别是展示了当时人与人、个人与集体之间的关系，使影片具有较丰富的信息量。此外，这部影片拍摄于大理苍山脚下，洱海岸边，正是云南著名的风景区，影片故事又多展开于外景，一个男主角阿鹏要踏遍苍山找金花，两个长影艺术家要采风，这又为影片充分反映故事发生的环境之美创造了条件，结果是影片几乎将大理美景尽收眼底，特别是影片又将真实的自然景观与摄影棚搭制的内景巧妙结合，如结尾阿鹏终于找到金花，两人在蝴蝶泉边倾诉衷情的一场戏就是在搭制的内景拍摄的，当时许多观众都以为是真实的外景，可见当时美工人员制景水平之高。因此，这部影片也为我们提供了丰富的自然信息。这部影片的音乐亦达到当时一流水准，旋律优美，脍炙人口，传唱久远，影响至今，成为我国少数民族音乐的保留节目。特别是影片采取由歌唱家黄虹在影片中也以歌唱家身份出现，自己演自己的方式，收到了逼真、热烈的艺术效果。

这部影片采取了平行蒙太奇结构，男主人公阿鹏一路寻找金花的过程也是他一路做好事的过程，换句话说，影片展示的阿鹏一路做好事的过程，也是他一路找金花的过程，最后归结为有情人终成眷属，使得阿鹏这个形象比较丰满，又使得故事一波三折，引人入胜。这种结构方式，简捷，明快，和内容结合得十分紧密。

这部影片的主题应该说有两个：歌颂了那个时代的人际关系，歌颂了美好忠贞的爱情。前一个主题有社会局限性，后一个主题则具有客观上的普遍意义。创作者努力将二者结合在一起，但也有顾此失彼之处。

应该说，影片这种载歌载舞的形式和纯朴人际关系的展示，美丽的演员，再加上独特优美的自然景观很符合东方民族的审美习惯，因此，尽管影片有着那个时代的明显的局限，但瑕不掩瑜，仍堪称那个时代的杰作。它的某些因素仍可为后人借鉴。

影片在创造喜剧效应时，主要使用了“ 误会 ”法。所谓误会法，一般情况下是指幽默情节交叉技巧手段最典型的表现形式，即把幽默和情节冲突建立在误会之上，构成幽默作品中人物的思维逻辑和观赏者思维逻辑在认识上的矛盾、对立和不谐调。这些认识上的交叉常常有好几组，彼此间又互相穿插交织，从而使情节冲突愈趋复杂风趣。在情节交叉中，幽默作品中的人物

出乎意料的误解把观赏者设想的正常思路打断，使观赏者合乎逻辑的期待落空，以至在误会和正解的反复对比中产生了浓郁的幽默感。误会法作为一种常用的喜剧手法，构成了幽默的情节，引发出幽默的喜剧性冲突，进而推动了幽默的喜剧情节的发展。

影片《五朵金花》比较精彩地使用了这种误会法，影片在结构上也为这种“误会”作了很好的铺垫，例如：阿鹏的出场带有偶然性，本来参加赛马就已经迟到了，半路上又遇见车坏了的农业社姑娘，与副社长金花因修车产生感情后“管闲事”老爹又总来捣乱，结果俩人没有来得及说出来年详细约会地点即匆匆分手。又没有料到大理地区还有 100 多叫金花的姑娘，再加上管闲事老头的“热心”这三个主要因素从而使“误会”创造了可能与可信的条件。影片就在这“误会”中推进情节发展，塑造人物性格。影片的叙事方式完全符合传统影片的叙事模式，动机十分清楚，阿鹏要寻找一个名叫金花的姑娘，又因为这里有百名金花，所以他要不断地误会下去，在误会中推进情节，完成性格，最后误会消除，找到心上人，影片也就到了结局，这部影片的结构和叙事方式都显示出创作者的功力。

影片在表现“误会”，推动情节方面也做到了层次分明，丝丝入扣。

阿鹏来到苍山找到第一个金花并没有费多大力气，老妈妈告诉他，金花就在水下积肥。这时观众也不知道水下的金花并不是阿鹏要找的心上人，因此，为他找到了金花而高兴，并猜想两个有情人见面后的热烈、亲切，但在影片中我们看到，当阿鹏欢天喜地地跃入水中找到金花，两人同时由水中露出脑袋时，才发现这个结果正和我们的期待相反，此金花非彼金花，这种不谐调已经构成了喜剧情境，但是还不够紧张，还缺少一点冲突。“捞肥金花”告诉阿鹏，那个会唱歌的金花在畜牧场。特点和地点都有了，又那么肯定、准确、观众又一次出现期待，这一次期待比第一次要强烈、殷切得多，因为阿鹏已经历一次误会，观众已经有了一次小的期待落空，但是这一次观众的期待又落空了，阿鹏满怀情意地为心上人唱歌，结果心上人却迎头浇了他一桶水，看着落汤鸡似的阿鹏，观众的判断和现实发生了那么大的反差，这个金花仍不是阿鹏要找的心上人，他的多情，他的歌声都付之东流了，被人浇了一脸水还要给人家道歉，作品中人物的思维逻辑和观赏者的思维逻辑在同一事物认识上的不谐调，使情节冲突愈趋复杂风趣，人们产生了浓郁的幽默感。接下来的情节，阿鹏冒着生命危险由熊窝中拉出的金花仍不是他的金花，“拖拉机金花”结婚了，请副社长金花作伴娘，阿鹏闻讯赶去参加婚礼，这本来是有情人相会的极好机会，结果却由于画家、音乐家的“误会”造成阿鹏的误会，此时的阿鹏很痛苦，他以为心上人变心了，但观众由于明白误会的缘由，所以，他的痛苦，观众越忍不住要笑，接下来，由于画家、音乐家见到了阿鹏的金花而真相大白，误会消除，本该有情人终成眷属，但是谁也没有料到，由于“找矿金花”丈夫的忌妒，和副社长金花父亲的误会，金花又以为阿鹏变心了，她陷入痛苦不堪之中。误会连着误会，这个误会解除的同时又为下一个误会做了铺垫，有力地推动了幽默的喜剧情节的发展，《五朵金花》堪称利用误会法创造喜剧效应的代表作。

《五朵金花》讴歌忠贞、爱情、善良、创造，又笑料迭出，妙趣横生，从这一点说，无论它有多大的局限，都可以归于好影片的行列。

（春雨）

林家铺子

1959 年　彩色片
摄制：北京电影制片厂
原著：茅盾
改编：夏衍
导演：水华
摄影：钱江
演员：谢添（饰林老板）　韩涛（饰余会长）张亮（饰寿生）马薇（饰林明秀）于篮（饰张寡妇）

【故事梗概】

1931 年的冬天，浙江杭嘉湖地区的一个小镇的一所中学里，一群男女学生稀稀落落地放学出来，有的在议论抵制日货的问题。林明秀平时穿着一身东洋货的旗袍，收到了中学抗日会“不准上学”的信，回家后她烦躁地把它脱下和妈闹气，她的父亲正在为不准卖东洋货而愤愤不平，因为他卖的大都是东洋货，最后他只得咬牙拿出四百块钱去县商会找于会长，请他向上面通融，于是林老板的买卖又可以照样做下去了。

快到年关了，林老板的货架上琳琅满目，林老板站在柜台前迎候上市的乡下客人，但是乡下人手头没钱，再便宜也只是看看，好容易有一个老主顾准备买顶帽子，又被他父亲赶来硬把帽子退了，他们得先填饱肚子啊！裕昌祥卖八五折，林老板便忍痛八折，一天下来林老板翻阅账簿发现手头越来越紧。上海“一·二八”战争爆发，市面上很不平静，店里来了一位收账款的上海客人，林老板说要等寿生收账回来，上海客人步步紧逼，林老板只好又去恒源钱庄，钱猢狲不仅一口拒绝，还要他年关前还清所欠六百银元，林老板心烦意乱地回到家，上海客人早已板着面孔坐在那里听回话了。好容易把寿生盼回来了，他差点被抓去当兵，林老板把寿生收来的钱和盘托出，上海客人收下四百二的现钞后，要林老板把两张庄票兑成现钱，结果庄票给恒源钱庄扣下了，只好拉开抽屉凑成四百五，才把上海客人打发走。

小镇上来了不少从上海逃出来的难民，林老板听从寿生的主意，把脸盆、毛巾之类的小百货配成一套“一元货”来卖，货不足又把陈老七批去的那批货强搬回来，一时间生意很火，林老板也居然露出了笑容。由于裕昌祥的老板捣鬼，张寡妇和朱三太找上门来要本钱，她们听说林老板想捞完了便要走，林老板好说歹说总算把她们稳住了。林老板为了此事去找余会长，余会长答应帮忙，同时又跟林老板提亲，卜局长看上了他的女儿，要他早点给回信，林老板心情极为沮丧地回到家，林太太听说要女儿去当小老婆，抱住女儿凄惨地哭着，说拼了老命也不给。第二天生意虽好但气味不对，突然党部来了两个人把林老板抓走了，寿生去找余会长，余会长说想出来总得花点钱，这时裕昌祥的管账先生跑过来要划走一批紧俏商品，为了救人只得答应换了一百多元现洋，再加上店里的五六十，好容易才把林老板赎出来了。此时林家铺子的钱用完了，货也挖空了，债又逼得紧，他们只好一走了之。林太太作主把明秀配给寿生，两人顺从地对林家夫妇拜了一拜，第二天一早林老板和明秀乘船远走了。林家铺子终于倒闭了，债权人蜂拥而来，张寡妇、朱三太发了疯一样，林老板两手抱头，在船舱里沉思……。

【评析与欣赏】

影片《林家铺子》是夏衍根据茅盾先生 1932 年的同名小说改编的。他在改编茅盾先生的这部小说时，一方面忠实于原著的主旨和风格，一方面又不拘泥于原著进行了大胆的再创造。夏衍同志在剧作中突出了林老板的两面性，即“ 对豺狼他是绵羊，对绵羊他是野狗 ”的特性，在卜局长、余会长、上海商人以及同行的倾轧面前，他唯唯诺诺，陪尽小心，安分而驯良，但他为自己的利益，又强行夺回陈老板赖以为生的小百货，昧着良心卷走朱三太和张寡妇的血汗钱，这一改动使得林老板的形象更加立体更为丰满了。特别值得一提的是这个剧本是在反右斗争以后写就的，在“ 大跃进 ”期间就已进行筹备，像这样一部描写小商人破产的题材，在当时尊崇大写工农兵英雄的极左思潮盛行之时，这是需要相当大的艺术勇气的。

影片《林家铺子》的编导非常注意时代气氛和政治脉搏。影片的开头是一条小船穿行在江南的古老小镇之间，小船划进狭窄的河道，岸边算命的瞎子凄凉地敲着盲盘，一桶污水倒在河内，污水上迭印出“ 1931 ”的字幕，它向我们叙述了故事的年代和时代气氛，这是多么富于时代感的艺术语言。而片中蜂拥而至的难民，萧条的市场，年关的凄清景色则把民族存亡之秋的小镇的风雨欲来的阴沉气氛作了浓烈的渲染。影片《林家铺子》不仅给人以鲜明的时代色彩，而且它在结构上表现出了高度的完整性和有机性。在这部影片中，影片编导以林老板与国民党官府的矛盾冲突为主线，以其他多方面的情节为副线展开，它的主要人物极其突出，它的主要场景也高度集中，它们紧紧围绕着林家铺子的命运，针线极为紧密，充分展现了影片创作者在结构上的高度功力。

影片的成功很大程度上也得力于它在造型方面的追求，《林家铺子》的主要场景都在一条古镇小街上展开，池宁同志为影片设计了一座极富江南特色的古镇，从铺面板壁到陈设道具无不精心布置，而水乡拱形环桥的几次重复出现（中学生在此宣传抵制日货，明秀在此不安地远望，林老板在此情绪上的大起大落），达到了高度的情景交融，这座桥既是水乡的特征，也是表情达意的重要手段。为了在这些小街景和狭小的铺子里既体现时代气息和古镇特色，又避免静止未变的“ 话剧味 ”，影片的导演精心安排场面的各种摄影调度，从不同角度、不同时间对林家铺子进行多方面的表现，使得影片的场景参差变化而富有活力。导演水华在这方面留下了许多极为精彩的片断，如脍炙人口的林老板为上海客人所逼去恒源钱庄借款不成归家一段：

林老板失神地在雪中走着，脸上出现困惑焦急的心情。

迭印：上海客人，声色俱厉地：“ 林老板，我不愿伤和气，今天晚上你要不把这笔账结清，那我只好坐等了。 ”

迭印：上海客人：“ 那好，明天早上我就来拿钱。 ”

林老板走上望仙桥。

迭印：钱猢狲 :“ 林老板，宝号所欠的六百元钱，年前一定要全部还清。 ”

迭印：上海客人：“ 你自己说的，早上八点钟。 ”

迭印：“ 你为什么不守信用？ ”

迭印：“ 八点钟到了。钱呢？ ”

林老板踉踉跄跄地扑在桥栏杆上，雪花扑在他身上……

在这一段中，林老板从正面近景转向背影成全景走远，这是人物的外在

节奏，而人物的内心视象——上海客人和钱糊狲却背着林老板面向观众越来越远，这是人物的内在节奏，这种逆向的处理，使我们强烈地感到了林老板的激烈的内心冲突。再如影片结尾小船载着林老板父女愈划愈远的镜头也同样意味深长，人们好像看到了这艘小船载着那个苦难的时代隐没在悠悠的历史长河之中，给人留下了无限的沉思。

谢添同志在这部影片中极为成功地扮演了林老板这一角色，他多方位地表现了林老板在各种不同情况下的心态，给我们塑造了一个有血有肉的 30 年代小商人的形象。林老板的最高任务不是“躲账”，而是“发财”，因此他朝夕万变，他有时神情沮丧，有时精神百倍，在官府面前弯腰拱背，在上海商人面前则婉转诚恳，在钱糊狲面前装得负责守信，在陈老七面前却又凶暴残忍，面对朱三太和张寡妇又俨然是慈善家的做派，谢添同志准确地掌握了这个人物在不同情景中的性格特征，恰如其分地展示了林老板和不同人物交流时的种种复杂的微妙的思想感情，这个角色成了 50 年代中国电影长河中的一个经久不衰的极富魅力的银幕形象。

夏衍的精心改编，水华的匠心独运的导演和谢添、于蓝等著名演员的出色表演，使影片呈现出严谨而流畅的现实主义风格，具有很高的认识价值和审美价值。该片曾获得葡萄牙第 12 届菲格腊·达·福目国际电影节评委奖。

（王一美）

红色娘子军

1960 年　彩色片
摄制：天马电影制片厂
编剧：梁信
导演：谢晋
摄影：沈西林
主要演员：祝希娟（饰吴琼花）王心刚（饰洪常青）陈强（饰南霸天）

【故事梗概】

1930 年，海南岛椰林寨恶霸地主南霸天的丫头吴琼花，含着几代人的冤仇，不堪忍受压迫与欺凌，一次又一次地反抗逃跑，但都逃不出虎口，一次次地被抓回，狠遭毒打。当琼花被关进水牢时，被装扮成华侨巨商的红色娘子军党代表洪常青发现，他以要一个侍女为借口，救出琼花，并在苏、白区交界岭上放走了她。琼花在去苏区的路上，遇见不愿为封建礼教牺牲、女扮男装的红莲，两人志同道合，共同参加了红色娘子军。

琼花与红莲第一次去执行侦察南霸天军情的命令。在山路上突然遇到上坟的南霸天，为报私仇，琼花开枪打伤了南霸天。她因违反军纪，受到了禁闭的处分。

为了拯救受苦的劳动人民，红军决定消灭南霸天的反革命武装，解放椰林寨。琼花化妆成丫头，跟着装扮华侨巨商的洪常青进入商府，深夜，琼花闯进南霸天的卧室，活捉了南霸天。翻身的农民群情激愤，纷纷要求枪毙南霸天。然而，狡猾的南霸天乘开斗争会之前，从室内暗道逃跑了，琼花在追捕中不幸受重伤。

琼花经精心治疗伤愈康复后，又继续参加了战斗，并加入了中国共产党。逃跑后的南霸天收拾残兵败将，勾结进抵海南岛的国民党匪军，企图扑灭红色娘子军。但娘子军连边打边撤退，党代表洪常青在战斗中不幸负伤被俘，在橄榄树下的烈火中壮烈牺牲。琼花和战友们无限悲痛，决心为党代表报仇雪恨。

南霸天的残兵败将及其国民党匪军，被我红军主力打得焦头烂额。南霸天慌了手脚，准备逃往海口。娘子军连战士站在洪常青牺牲的橄榄树下庄严地宣誓，决心阻击溃退的民团 300 名敌人。

成了火海的椰林寨一片混乱。女人和孩子在哭着寻找被民团绑走的亲人。南府的女仆们急促地在收拾行装准备逃跑，南霸天则在心神不宁地瞎指挥。这时，南府后门突然被踢开，琼花率领娘子军战士们冲进大门，她们包围了民团，乡亲们也蜂拥而入。南霸天乘机再次逃跑时，被眼疾手快的琼花一枪送了命。

娘子军连和红军主力汇合，重新解放了椰林寨。吴琼花在党的培养教育下，从一个为报私仇的女奴，成长为一个为民族解放事业而战斗的无产阶级战士。她踏着先烈们的足迹，在庄严的红色娘子军军旗下，带着全连战士又整队出发了。

【评析与欣赏】

《红色娘子军》是描写 1930 年海南妇女在中国共产党的领导下，参加革命武装斗争的故事。影片重点塑造了在革命斗争环境里锻炼成长为女红军干部的吴琼花的艺术形象。

海南岛的成批的妇女拿起武器，参加部队成立工农红军娘子军连，这是中国革命史上一个不平常的事件。海南妇女在旧中国的奴隶命运是悲惨的。她们代替了男子承担着最笨重、最艰苦的劳动，但在家里却丝毫没有地位，说话不算数，不能和男子一起吃饭，甚至可以被人任意买卖，给木偶作妻子，跟大公鸡拜堂。封建的压迫，痛苦的命运，迫使很多妇女走上了自杀的道路。然而在中国共产党的领导下，海南妇女起来闹革命了，她们响应党提出的“妇女解放”、“男女平等”的号召，摆脱了封建家庭的束缚，拿起枪杆，在争取解放斗争中，同时也解放了自己。在这场伟大的斗争中，涌现了无数可歌可泣的妇女英雄，在中国革命史上写下了光辉的一页。红色娘子军的编导是为了讴歌这些伟大的妇女英雄，讴歌母亲一辈的斗争史，拍摄了这部在中国电影史上不平常的影片，在广大观众中产生了强烈的反响。

影片精心塑造的吴琼花，是一个勇敢、剽悍、豪放、爽直的女红军战士的英雄形象。影片描写了这个女英雄的成长历程，即琼花经历了从女奴、普通战士到红军女干部的发展过程。女奴时的琼花具有强烈的反抗性格，不甘忍受残酷的封建压迫，当然这种反抗是不自觉的。如琼花被敌人用鞭子抽打时，她咬紧牙关，一声不吭；敌人问她跑不跑？她回答干脆：“跑，看不住就跑！”敌人把她拉出水牢，她顺手一推，把拉她的人推进水牢里，她自己像箭一样直穿几道门堂向外奔逃。她嘴硬、心硬、骨头硬，她与南霸天有着不共戴天的仇恨。

琼花参加红军后，性格有了鲜明的变化与发展，影片对此刻划得条理清楚，脉络分明。琼花刚来苏区时，娘子军连连长问她为什么要来，她以强烈的动作来表示，她拉开衣服，露出一条血肉模糊的鞭伤，披肝沥胆地道出她参军的动机：“……造反报仇……”。进入娘子军连队后，琼花作战勇敢，吃苦在前，但还存在单纯的个人复仇思想。她在侦察活动中，遇到上坟祭祖的南霸天，仇人相见分外眼红。她忘了军事纪律，不听战友红莲的劝阻，怒不可遏竟然向南霸天开了枪，结果侦察计划破了产，她自己也负了伤，还受到了连队的禁闭处分。在禁闭期间，琼花由于得到了党组织的教育，同志们的帮助，逐渐提高了阶级觉悟，尤其是党代表洪常青以世界地图形象化地帮助她开阔眼界，树立为无产阶级的解放而奋斗的远大目标后，她才加速了由女奴到战士、由战士到无产阶级先锋战士的思想变化过程。党代表洪常青英勇就义后，琼花和其他娘子军战士们无限悲痛，琼花化悲痛为力量，整顿好队伍，克服感情用事，及时配合红军主力，一举歼灭了南霸天的全部反革命武装，取得了彻底的胜利，在实际行动上为洪常青报了仇。

《红色娘子军》全片都是围绕吴琼花的成长这个中心来选择、安排情节的，借以突出她的命运和道路，刻划她鲜明、生动的个性特征。影片编导精心设计了逃跑、受刑、遇救、参军、侦察、禁闭、火线入党、接替洪常青等一系列情节，精心编织了富有传奇性的一个又一个故事。既有头有尾，又波澜迭起，生动曲折，引人入胜。为洪常青化妆通过椰林寨、蛇宴、红莲女扮男装、与木头人结婚等等，都是有助于主题的揭示，情节的发展，性格的刻划。“蛇宴”这场戏，灯突然扑灭，点起火酒，现出二龙戏珠那盘珍肴。这一切既加强了南霸天统治下的那种阴森气氛，又揭示了南霸天、黄镇山那群

人残酷、野蛮的灵魂，还衬托出洪常青深入虎穴，临危不乱的镇定。琼花与红莲相遇一场戏，当琼花把被头揭开，出现了一个木头人时，观众一看就明白了红莲参加娘子军的缘由。在“投奔苏区”一场戏中，琼花在将走未走之中，突然转过身来，对洪常青深深一躬。这一躬是洪常青在琼花眼里由仇人变恩人，由怀疑到相信的分界线。笔墨简洁、洗炼、醒目。在“入海南蒋帮出警卫旅”一场戏中，匪旅长在讲话中突然站起：“南先生说的这个……这个……应该重视。步兵三个团今夜分左、中、右三路起程。立刻进攻！”只讲这几句，就相当成功地刻划了这位旅长的傲慢、骄横、不可一世。他不仅错误地低估了革命的力量，而且嘴里讲着“中央和地方精诚合作”，然而他根本没把南霸天这个“地方”放在眼里。这些手法大大有助于剧情发展的波澜起伏，曲折有致。谢晋导演曾在《导演阐述》中说：《红色娘子军》是“革命传奇色彩的正剧”。这种“传奇色彩”包括（l）“情节结构上有‘奇’的地方。”（2）“人物出场、人物关系也带有传奇色彩。”（3）“所出现场面，如‘蛇宴’、‘木头人’等，也带有‘奇’的色彩。”谢晋导演还认为，“传奇不等于故弄玄虚，不能单纯地为奇而奇，追求廉价的剧场效果；否则就会削弱人物，削弱戏的真实性，也影响了正剧的严肃性。”谢晋导演还特别强调：“传奇是我国人民喜爱的一种小说、戏曲的表现形式，是我国一份宝贵的文化遗产，从《三国演义》、《水浒传》、《今古奇观》到现代的《林海雪原》，戏曲的《白蛇传》、《梁祝》等等，很多人民喜闻乐见的小说、戏曲中都可以找到传奇色彩。”《红色娘子军》就是巧妙采取这些传奇色彩而增添特色，在电影的民族化方面积累了宝贵的经验。

《红色娘子军》的全片色彩、情调、气氛，辣而浓。那神奇雄伟的五指山峰，那随风飘扬的一片片椰林，那高高密密的甘蔗……那些房屋、溪流，灰绿中带着微红，显得天很低，总是雾腾腾的样子，有着鲜明的南国风味。影片的音乐，具有中国老百姓所喜闻乐见的风格。尤其是那首《红色娘子军》主题歌，既刚强又柔和，既是进行曲又是抒情调，悠扬悦耳，传遍了祖国的大江南北。

饰演吴琼花的演员祝希娟把琼花的勇敢、剽悍、豪放、爽直的性格美，都恰到好处地表达出来了。因此，祝希娟荣获第一届大众电影百花奖最佳女演员奖。造就这位女明星的谢晋荣获最佳电影导演奖。影片中的那位反派演员陈强荣获最佳男配角奖。全片又荣获最佳故事片奖，并荣获第三届亚非电影节万隆奖第三名。

（凌振元）

革命家庭

1960 年　彩色片
摄制：北京电影制片厂
编剧：夏衍
导演：水华
摄影：钱江
主要演员：于蓝（饰周莲）孙道临（饰江梅清）张亮（饰江立群）

【故事梗概】

周莲两岁失去爹娘，由干娘养大，辛亥革命前一年，她 16 岁就与在长沙第一师范读书的进步青年江梅清结了婚。江梅清也是父母双亡，由祖母养大，师范毕业后教书。1924 年，他们已有了儿子立群、小清和女儿小莲。他为了寻求真理，离家而走。

1926 年，国民革命军挥师北伐，很快占领了长沙，直逼武汉。江梅清参加了革命军，在长沙总工会紧张而繁忙地工作。立群参加了儿童团，周莲也剪成短发。第二年，蒋介石叛变，“四一二”大屠杀，党内出现了右倾投降主义，使轰轰烈烈的大革命惨遭失败。总工会被烧，国民党到处抓人，组织上决定让江梅清转移到武汉工作。周莲母子提篮小卖，维持生计，全力支持丈夫的正义事业。不久母子也来到武汉。他们在汉阳安了家，这个家，就是党的县委机关。她给他们望风、放哨，立群也当了交通员。

一个大雪天，立群到 16 号给《长江报》的老梁送信，发现这里已被敌人破坏，赶紧回来报告了正在开会的父亲。因情况紧急，江梅清只身秘密通知老梁保护好印刷机，等待省委指示，不料，被一军警发现，并被打晕过去。老梁制服军警，把江梅清送进医院，江不久便去世了。

1928 年，组织上把周莲母子转移到上海，经人介绍，立群和小莲进纱厂做粗工。一天，立群顶撞了工头，被地下党老李察觉，当晚，老李和赵侃来到他家，从此，又接上了组织关系。让周莲到省委机关做娘姨，负责收藏和分发文件；同志们来开会时，担任警戒；平常给他们做饭、放哨。

1930 年“三八节”，上海工人举行游行、示威，女工与巡捕发生了冲突，部分工人被捕，有的干部被抓。老梁决定尽快通知沪东区委撤退，省委机关也要转移。周莲被安排到另一机关，身份成了一家大商行老板的太太，正式参加了共产党，小莲成了阔小姐，小清也成了小少爷。立群入党后，当了青工部长，出席了在苏联召开的国际青年工人代表大会。城市里的地下党组织被破坏得很厉害，组织决定把立群送到中央苏区去。不料，他去省委开介绍信时，突然被捕。这个机关必须立即转移，周莲要求留下，准备把一封重要的信交给苏区派来的交通员。突然，几个敌人闯进来，她机智地掩护同志们逃脱，把信吞进肚里，然后，她被押进监牢。特务狡诈地安排了母子在狱中见面，她一口咬定：“不认识。”立群被杀害。直到抗战爆发，周莲才被营救出狱，母女三人团圆。小莲已成了家。她和小清投奔延安去了。

【评析与欣赏】

影片根据陶承的回忆录《我的一家》改编。它通过一个革命家庭，概括地反映了从北伐到抗日战争开始这一段历史时期的艰苦复杂的斗争，表现了

老一辈革命者不畏艰险、前仆后继、英勇斗争的革命精神。丈夫倒下了，妻子站起来；父亲牺牲了，儿子跟上来；哥哥被杀害，弟弟来接班；革命越艰苦，越曲折，斗争意志越坚强。影片真实地刻划了江梅清一家五口中每个人的成长过程。编导者置人物于尖锐复杂的矛盾冲突之中，让他们经受严峻的考验，赋予人物典型的动作和语言，从而突出了每个人鲜明的个性特征。

女主人公周莲从出嫁到憧憬革命道理，最后成为党的地下工作者，这个成长过程清晰、真实、自然。在她身上不仅体现了中国妇女善良、勤劳、坚韧、忠贞的传统美德，而且表现了新一代女性对革命事业的无限忠诚。尤其是她被捕和在监狱里母子见面两场戏，使她的形象更加突出，更加光彩照人。著名演员于蓝的表演风格与周莲的身世十分和谐，把一个普通的家庭妇女在夫丧子逝、身陷囹圄的严峻考验，最后逐渐走上革命道路的发展过程演得分寸得当，真实可信。由于她出色的表演，使她在 1961 年第二届莫斯科国际电影节上荣获女演员奖。

江立群也是刻划得比较成功的一个革命青年。在革命斗争的环境和父母的直接熏陶下，他十几岁就参加了儿童团，在险恶的形势下，他机智勇敢，尤其是与警察寻开心那场戏，更体现了他的沉着、干练和成熟。一个警察要抓他，他趁势向警察似无恶意地点点头，把一包东西塞进警察的口袋里，并故意讨好似地说：“喝杯酒吧，帮帮忙。”这是一语双关。警察以为是贿给他的钞票，就放了他，回去打开一看才知上当，原来是革命传单。他被捕后，被敌人折磨得遍体鳞伤，几乎不成人样了。特务企图用母子感情撬开他们的嘴，获取地下党的情报。他在虎视眈眈的严密监视下，只能用短暂的目光示意妈妈要坚强些。当特务污蔑共产党没人性时，他为了揭露敌人的险恶用心，毅然果断地回答：“你们，有的是狗性！”这既是对敌人有力的回击，也是在亲人面前表现的威武不屈，无疑给了母亲以巨大的信心和力量。回到牢中，他暗暗给妈妈写了张纸条：“妈妈失去了自己的孩子是悲痛，但是，只要你想一想，这不过是为了千千万万个妈妈和孩子的幸福。”他已置生死于度外，并以个人的牺牲换来多数人幸福的崇高理想开导和慰藉妈妈。这同他对敌人的言行形成了强烈的对照，从而表现了他的鲜明爱憎，也完成了他性格层次变化的塑造。

在人物塑造上，相对地说，江梅清干工作兢兢业业，为革命鞠躬尽瘁这方面表现得比较充分，但对地下党的领导作用和对妻子、儿女的影响显得肤浅无力。女儿小莲的性格特点是“娇”，但表演得过于撒娇，特别是参加革命前后的“娇”应有所不同，如果说以前的娇是出于本性和任性的话，那么，当了阔小姐以后的娇就是革命的需要了，是故作娇态，以麻痹敌人，掩护同志。演员对这个分寸的把握是失当的。另外，立群从儿童团员到青工部长，相隔十几年，始终由一个人扮演，没拉开年龄上和造型上的差距。

影片表现的是第一次国内革命战争时期国共两党的斗争。在蒋介石“宁可枉杀一千，不可使一人漏网”的反动口号喧嚣中，当时的白色恐怖极其严重。影片既真实地再现了当时斗争的残酷，也表现了革命者积极乐观的态度，他们充满着自豪、信心和力量，斗志旺盛，坚信革命一定胜利，“黑暗就要过去，曙光就在前面”，革命将由低潮走向高潮。它是对广大人民群众，尤其是青少年进行革命传统教育的极好教材。

影片的艺术特色是简洁、明快、自然、朴素，语言含蓄，动作性强。这正反映了作者夏衍和导演水华的现实主义创作风格。革命家庭中充满了生活

情趣，如江梅清接受了革命军的思想，回家就给妻子剪成短发，这个细节很有寓意，既反映了时代特征，又表现了人物性格和他们之间的关系。当时，妇女的头发被看作是封建的残余和象征，剪发本身就意味着革命。这在当时是很有典型意义的。另外如吃药、穿着、打扮、撒娇等场景，生活气息都很浓，同时，这些生活化了的场景，又包含了革命的思想内容，具有一箭双雕的作用。

影片在结构上采用了首尾呼应的处理方式，中间穿插了几十年的一系列故事。如果删掉这样的开头和结尾，故事可能更完整、精炼、自然、顺畅。现在的结尾是江妈妈讲故事，孩子们呼几句口号，显得无力、多余。摄影灰暗了些，音乐的民族色彩再加强些效果可能会更好些。

（史柳坡）

战 上 海

1960 年　彩色片
摄制：上海电影制片厂
编剧：立群
导演：王冰
摄影：陈俊
主要演员：丁民（饰方军长）王斑（饰汤云甫）刘季云（饰刘义）唐克（饰邵壮）王润身（饰赵永生）

【故事梗概】

1949 年 5 月，人民解放军第三和第二野战军强渡长江以后，分路向南挺进，三野部队通过京沪杭地区卡住吴淞口，另一路兵团沿黄浦江东岸向北进军切断敌人的道路。几十万大军浩浩荡荡前进，紧紧包围了中国最大城市上海。

盘踞在上海的国民党反动派纠集 30 万兵力妄图凭借纵深达 30 里的现代化防御工事和 15000 多座钢筋水泥碉堡进行顽抗。防守上海外围的敌人有两个主力军。一个军由杂牌将领、吃尽我军苦头、老奸巨猾的刘义指挥；另一个军是全副美式装备的蒋军嫡系，由骄横傲慢的邵壮指挥。敌淞沪司令汤云甫为了争取时间，把精锐的邵壮部队放在上海外围防线。

我先头部队方军长坚决执行前线指挥部的命令：既要全歼敌人解放上海，又要保护上海 600 万人民生命财产的安全。他们掌握“灵活机动、集中力量打歼灭战、把敌人的主力消灭在上海外围”的战略战术，采用了军事进攻和政治攻势相结合的方法，分析和利用蒋军内部派系的矛盾，毅然决定集中火力向邵壮兵力雄厚的阵地冲击，摧毁了他的炮兵团和坦克团，顺利地突破了外围防线。为避免在市区内作战，我军某部又主动撤回无名阵地。邵壮骑虎难下，调整部队后亲阵督战，发动了集团冲锋。我军在炮火掩护下，用步枪、手榴弹和机关枪猛烈反击。敌军遭全歼，邵壮被生擒。

上海外围战斗结束，汤云甫假意提拔刘义为副司令当替死鬼，自己则弃兵而逃。刘义将部队撤至苏州河北岸，企图凭借高楼大厦，封锁桥梁负隅顽抗。某部班长赵永生冒着枪林弹雨，冲上桥头用炸药包炸开一条道路。我军运用猛插猛穿的战术强渡苏州河，直逼刘义司令部。在战斗中，上海的地下党领导工人和人民群众积极配合作战，自动保卫工厂，维护治安，打击敌特活动。方军长也和当年一起在上海进行地下斗争的老战友重逢了。

我军在对刘义部进行军事打击的同时，又发动了强大的政治攻势。刘义陷入极度的矛盾之中，几经思虑，终于被迫率部起义。上海被完整地从敌人手中夺回来，回到了人民的怀抱！

【评析与欣赏】

《战上海》是一部比较突出的军事题材故事片的优秀之作。这部影片虽然摄于 30 多年前，如今看来仍不失其宏大的气魄。

影片有三个艺术特色。

一是气势恢宏，场面浩大。影片开头时，一组解放大军勇猛挺进的镜头先声夺人，拍得十分壮观，有力地表现我军乘胜前进、锐不可挡的气势。在

上海外围战中，展现在我们面前的敌人纵深防御体系相当强固，这从视觉形象上不但对我军，也给观众造成重大的心理上的压力感，形成一种戏剧悬念。之后，不论是敌人在外围战中整营整团的集团冲锋和我军英勇顽强的反击，还是突破苏州河，向市区纵深冲击以及保卫发电厂，画面拍摄得既有真实浓烈的战争气氛，又颇具大都市攻坚战的特点和特色。电影中的精采战争场面自然是服务于剧情的，但它在观众视觉上形成的冲击力又有着独特的审美价值。这是优秀的战争片深受广大观众欢迎的重要原因之一。

二是形象地表现了毛泽东军事思想的伟大胜利。这种表现，在这部影片中不是说教式的，而是随着剧情的进展，紧紧围绕敌我双方对垒的高级将领的斗智斗勇，使观众逐渐得到理解。用一句通俗的话说，就是观众完全看得懂，并对影片中的人物灵活运用伟大的军事思想深感兴趣。比如，“既要全歼敌人解放上海，又要保护上海 600 万人民生命财产的安全”，这不仅鲜明地体现出作为仁义之师的我军的本质，同时又是一个尖锐的矛盾。又如，“分析和利用敌人内部的派系斗争，毅然决定集中火力打击装备精良的蒋军嫡系邵壮部”，其本身就具有强烈的戏剧性，引人入胜。再如，当我军强渡苏州河直逼杂牌军刘义的司令部时，采取“军事进攻和政治攻势相结合”的方法，和剧情与人物密切相关，吸引观众急于想知究竟。凡此种种，环环相扣，一波未平，一波又起，在引导观众理解上海是怎样解放的同时，又隐而不露地让观众体会到毛泽东军事思想的威力，这当是影片在艺术创作上取得的一个突出成就。

三是突破了一些军事战争片“见事不见人”的模式和框框，在剧情的进展中以浓墨重彩或数笔勾勒着力塑造出了各种不同的人物形象。在这部影片中，各种人物出场众多，头绪纷繁，但又脉络清晰，人各有貌。我方以方军长、张政委为首，相继出现了肖师长、炮兵团长、连长、班长、战士，同时还出现了上海地下党的负责人及人民群众。敌方以淞沪司令汤云甫为首，嫡系邵壮和杂牌刘义以至特务头子、特务队长、韩军长、将领夫人、副官等等。敌我双方的众多人物既不是机械地按“建制”类型简单编排，更不是平分秋色地面面俱到，而是有主有次、疏密得当且“人尽其用”，都对推动剧情和矛盾冲突的进展发挥着各自的不可缺少的作用。其中，人物的刻划以我军方军长和敌起义将领刘义最为出色。

方军长是一位久经考验的高级指挥员，影片对他的塑造不求表面的叱咤风云，而是通过他对毛泽东军事思想的深刻领会和对战局深思熟虑的把握，赋予他沉稳、果决的性格特征和大将风度，从而表现出他具有的娴熟的军事指挥艺术。如果仅止于此，那么还不能立体而生动地刻划出一个丰满的艺术形象。影片进一步引出了他当年曾在上海这座城市从事过党的地下斗争，在大革命遭到失败时，于一个凄风苦雨之夜离开这里。临别时，他紧握战友的手说：“我们还要回来的！”而当年的战友如今就在近在咫尺的上海市坚持斗争，准备迎接大军进城！影片开始时，方军长乘着吉普车飞驰在上海郊外。汽车嘎然而停，他纵目眺望远处的高楼大厦，抚今追昔，感慨万端，一句发自肺腑的话：“我们终于打回来了！”透出多少丰富的内涵，又有着多么沉重的历史纵深感！这简单的一句话，代表着党和人民的凝聚着即将解放上海的战斗意志和豪情！

在中国的军事战争题材影片里，刘义的形象塑造是一个不可多得的收获。当初此片公映时，曾在广大观众中引起过广泛的讨论和争鸣。刘义是一

个反共老手，几十年的反人民生涯使他的双手沾满了共产党的鲜血。然而，他并未被蒋介石器重，只是一个杂牌军的将领。解放大军兵临城下，他内心惊慌，外表故作镇定，心里却在盘算着如何于严峻的局势中巧妙周旋，既想避开我军的锋芒，又对汤云甫、邵壮保持戒备，以便保存实力。对上司汤云甫，他卑而不亢，倚老卖老；对邵壮，他虚意靠拢，激使邵壮去打头阵。当邵壮遭到我军的猛烈打击时，他按兵不动，坐视邵壮全军覆灭。而当汤云甫于逃窜前封他为副司令做替死鬼时，他摆出一副临危受命、忠贞不二的架势，汤云甫一走，尤其在我军直逼刘的司令部并发动强大的政治攻势时，影片对刘义的刻划可谓入木三分。他深知大势已去硬拚只是徒劳。似自己这样的地位和身份，逃到台湾也不会有好下场。有心缴械投降，又自知罪恶深重，双手沾满共产党的鲜血，担心共产党饶不过自己。影片对他陷入重重矛盾的痛苦心理刻划得相当传神：深夜，远处炮声隆隆。他披着军大衣孑然一身地在灯光错暗的作战室里踱步沉思，满地凌乱的作战地图在他的脚下哗哗作响。经过思考，他神情黯伤地向副官“托孤”，请求将妻儿老小送去香港，自己准备等死。电话铃骤响，他不禁一惊，哆哆嗦嗦地拿起电话耳机，听到的竟是人民解放军方军长的声音。方军长晓以大义，亲自消除了他的疑虑。刘义挺胸收腹，毕恭毕敬地放下耳机，掏出手帕拭去额头冒出的冷汗……在我军的军事进攻和强大政治攻势之下，刘义终于弃暗投明，率部起义。影片通过这一重场戏最终完成了对刘义形象的刻划。在一定意义上说，这一完整的电影叙事段落当是描写反面人物的成功一笔，有着借鉴价值。

（张春如、彭加瑾）

红　旗　谱

1960 年　　彩色片

摄制：北京电影制片厂

导演：凌子风

编剧：梁斌 海默 胡苏 凌子风

摄影：吴印咸

主要演员：崔嵬（饰朱老巩、朱老忠）蔡松龄（饰严老祥、严志和）葛存壮（饰冯兰池）鲁非（饰贾湘浓）赵联（饰严运涛）

【故事梗概】

滹沱河畔千里堤上的老树旁，有一口硕大的古钟，这是下梢群众集资购地 48 亩的赁证，两个十几岁的孩子虎子、志和守护在旁，只见地主冯兰池率领一伙人直奔堤上而来，他想砸钟灭口，企图霸占河神庙前 48 亩公产。朱老巩闻讯提起铡刀急忙跑来，一个个农民都被激怒了，冯兰池拿出红契，朱老巩几下扯得粉碎，冯兰池采用调虎离山之计，通过被他收买了的严尚爷把朱老巩一路人骗走，终于把古钟砸裂，朱老巩直奔过去吐出一口鲜血，摇晃着倒下了。入夜，冯兰池为斩草除根，追杀虎子姐弟，虎子被迫背井离乡，虎子姐受辱后跳河而死。

25 年后，朱老忠一家从东北回到了老家，认出了正想闯关东的儿时好友严志和，他们坐着一挂大车往家走，路过冯家大门时按老规矩都得下车，朱老忠快马加鞭威风凛凛从冯家门前昂首而过，前来拦车的狗腿子被抽得抱头鼠窜。乡亲们纷纷奔走相告，当年大闹柳林的朱老巩的儿子虎子回来啦！严志和一家兴高采烈地为朱老忠一家人洗尘,朱老忠在被冯兰池霸占了 20 多年的二亩地上重建家园，辛勤的劳动换来了一片丰收的景象，冯兰池怀恨而又不安。

严志和的大儿子运涛捉了一只玲珑美丽的脯红鸟，春兰替他缝了一个鸟笼罩，他们拿到鸟市上卖时引起了轰动，冯兰池急红了眼，大贵、运涛这些年轻人就是不卖，冯兰池借招兵的名义把大贵绑住带走了，朱老忠忍痛送走了大贵。正当朱老忠愁眉不展时，通过伍老拔、运涛，他结识了教书先生地下党员贾湘农，在他的启发下朱老忠懂得了许多革命道理，并且和运涛、春兰一起向群众宣传庄稼人应该起来打土豪劣绅！运涛和春兰真诚地相爱，冯兰池霸占春兰不成，便想法陷害运涛。运涛被派到黄埔军校学习，不久便当上了见习连长。运涛走后，朱老忠又带领乡亲们一起练武，北伐革命的形势如火如荼，乡亲们觉得有了盼头，冯兰池一家逃往天津了。

1927 年 4 月 12 日，蒋介石背叛了革命，冯兰池一家又回来了，他用计买走了严志和的两亩宝地，使他痛不欲生。这时运涛也被关进监狱，朱老忠和江涛赶到济南监狱看望运涛，运涛坚信革命完不了，将来一定会胜利，就在这紧要关头，朱老忠加入了中国共产党。春节快到了，官府宣布杀猪要上税，冯兰池包了割头税，他想出三千包价收入一万，朱老忠在大家的推举下开了屠宰场，无偿为人民杀猪，气急败坏的冯兰池告到县里，激怒了的农民在贾湘农、朱老忠带领下向县城进发，在群众的强大压力下，县长不得不交出冯兰池，答应了免交割头税，革命的烈火越烧越旺……

【评析与欣赏】

1960—1963 年即 60 年代前期，中国电影经历了一次重大转折，电影创作曾一度出现欣欣向荣之势，《当代中国电影》一书曾这样评价：“……就电影艺术发展的总体而言，这时期电影创作的成就是突出的，它所贡献的一大批代表了 17 年最高水平的优秀作品，及其所表现出的勇于探索的精神，在历史上写下了难忘的篇章，也对以后的电影创作产生了深刻影响。”影片《红旗谱》就是这个阶段的一部力作，它通过朱老忠从自发反抗走上自觉革命道路的成长历程,气势磅礴地再现了 20 年代中后期北方农村波澜壮阔的革命斗争画卷。《红旗谱》这部壮丽的史诗展现了重大题材的魅力，展现了阶级斗争的魅力，展现了工农兵光辉形象的魅力。一句话，它集中体现了中国特色的社会主义电影的无穷魅力。虽然西方的国际电影节可能对它不屑一顾，但它在中国电影史上作为经典影片的地位是不可取代的。这部影片的成功绝非偶然，它是中国电影艺术家在塑造工农兵形象的道路上一步步走向成熟的产物，也是他们对“左”倾文艺路线的某种程度的抵制的结果。同时，它和文革前 17 年反复强调电影剧作的重要位置有很大关系,如果没有原著和文学剧本提供如此丰厚和坚实的基础，影片的成功是不可想象的。

影片《红旗谱》最突出的成就是塑造了朱老忠、朱老巩、严志和、朱老明等一批鲜活的人物，为中国电影画廊里增添了许多经得起时间考验的银幕形象。崔嵬同志一人成功地扮演了朱老巩、朱老忠父子两代人的形象，这与他长期战斗在滹沱河畔有很大关系，他非常熟悉参加过高蠡暴动的农民，对他们的苦难与爱憎有着深刻的体验，他因为出色的表演而荣获百花奖最佳男主角奖。他所塑造的朱老巩通过怒磨铡刀、痛斥冯兰池、扯碎红契、高举铡刀制止砸钟、推倒严老尚紧追冯兰池、口吐鲜血倒下等一系列带着炽热感情的大幅度动作，非常集中、凝炼地表现了这个侠肝义胆的古典式的农民英雄。他在扮演朱老忠这一角色时，紧紧抓住了他对地主豪绅的刻骨仇恨与势不两立这一“印象”，而他的气质、语言和风貌又带有明显的河北平原苦大仇深的农民的粗犷、豪爽的特点，“燕赵多慷慨悲歌之士”已是这种性格的最好写照。人们不会忘记朱老忠驾车闯过冯家大院一段，那毫无惧色的怒目而视，那甩得震天响的马鞭，那飞驰而过的马车，高扬了无产者揭竿而起的神威，谱写了影片最动人的光彩乐章。朱老忠的性格是多侧面的，他不仅有一往无前的英雄气概，又有坚韧、成熟和细致的一面，既有波涛澎湃的大笔着墨，又有涓涓细流的细节描写，比起 50 年代的英雄人物来得更为丰满了。当然，影片也有遗憾的地方，影片后部反割头税一段，朱老忠虽然处处站在斗争的前列，但由于缺少那种朱老忠特有的动作和语言，因而显得缺少震撼力而流于一般化。严志和是《红旗谱》中所塑造的另一成功形象，这是一个正直、勤劳而又软弱无能惯于忍耐的北方农民形象，他在源源革命洪流的推动下觉悟有了一定的提高。他的性格自始至终是完整的、高度性格化的，沿着他独特的性格轨迹发展，因而显得极有光彩。朱老明这形象虽然篇幅不多，却也栩栩如生。人们不会忘记他听了朱老忠的一席话后所说的：“嗨！我心里好痛快！”紧接着，他把手中的拐杖猛然摔掉，冲出大门，活脱脱地展现出他对冯兰池不共戴天的无比仇恨以及与阶级弟兄生死与共的炽热情怀。相比之下，影片对作为党的形象的贾湘农的描写，显得很概念化，人物仅仅满足于讲解一些革命的道理，没能给人留下多少深刻的印象。年青一代的形象除春兰外大都不够丰满动人。比老一辈农民的形象要逊色得多。

影片《红旗谱》的结构属于戏剧性结构，这种结构要求把冲突尽可能写得紧张，正如阿契尔在其《剧作法》一书中所说：“戏剧建筑的秘密的最大部分在于一个词——‘紧张’，而剧作家技巧的主要内容就在于产生、维持、悬置、加剧和解除紧张。”影片中的“朱老巩大闹柳林”、“怒闯冯家大院”、“鸟市风波”等场面，由于很好地刻划了冲突的双方，因而才紧紧抓住了观众。可惜的是影片前紧后松，影片的后半部分人物缺乏有力的行动，没有紧接着朱老忠与冯兰池的矛盾与冲突从头到尾地贯穿下来，特别是最后及割头税一段，矛盾双方缺乏有力的交锋，反面形象的一般化导致正面人物的苍白与平淡，影响了人物形象的完整性，这不能不说是一个遗憾。

本片在摄影上的成就颇为突出，摄影师吴印咸定下了“浑厚有力、相当扎实、富有乡土气息”的摄影基调，在景别、角度、用光、色彩等诸方面都得到了很好的体现。人们更不会忘记那些含义深刻、极富地方色彩的构图，如“千里堤上护钟”、“怒闯冯家大院”、“瓜棚谈心”“堤上送别”等等，说明了吴印咸同志在造型处理上的深厚功力，他也因此荣获了首届百花奖的最佳摄影奖。此外，影片的音乐有鲜明的民族风格和地方特色，无论是大鼓书摊女艺人唱朱老巩大闹柳林，还是用河北梆子来烘托和渲染人物的内心感情，都给人们留下了深刻的印象。正如《红旗谱》的成功得力于当时的时代影响一样，它的不足之处也是带有明显的 17 年时期文艺思潮留下的烙印。我们在这部影片中可以看到作为当时的政治修辞表述的完美程式，流露出许多形而上学的东西。影片的叙事线索必须在一个上升动作、一个关于胜利的戏剧高潮中完成，正面英雄始终占有着大景、正面机位、仰拍角度与暖色调，这是不是后来发展到极致的“敌人一概远、小、黑，英雄全部近、大、长”的萌芽呢？！此外，人物的性格总是缺乏更多的侧面，《红旗谱》的众多的人物比起 50 年代的平面化的性格虽然丰满了许多,但是正面人物的缺点只能是个性上的不足，不可能有性格上的缺陷，反面人物更不可能有灵魂上的闪光点。这种壁垒分明的写法，使得银幕上很少见到处于中间状态的形形色色的中间人物，这种机械唯物主义的“人物观”使得文艺在反映现实时不可能有充分的、真正的现实感，这些弱点，与其说它是编导的不足，还不如说它是时代的局限。而且我们还应该公正地指出，对于那些属于“左”倾教条主义的东西，《红旗谱》的编导还是有所抵制，大部分情况下还是服从了艺术创作的特有规律，正因为如此，《红旗谱》作为新中国前期电影的一部经典之作，它的位置是不容置疑的。

（邓烛非）

刘　三　姐

1960 年　　彩色片

摄制：长春电影制片厂

编剧：乔羽

导演：苏里

摄影：郭镇铤 尹志

主要演员：黄婉秋（饰刘三姐）刘世龙（饰阿牛）张巨光（饰老渔夫）贺汝瑜（饰莫管家）

【故事梗概】

美丽的漓江上，老渔夫和儿子阿牛遇到了顺流飘泊的刘三姐，这刘三姐爱唱山歌，专唱穷人的心里话，因此受到财主的陷害，无处安身，老渔夫父子收留了善良美丽、机智勇敢的刘三姐。

四方乡亲听说刘三姐来到这里，纷纷前来与她相会，三姐的哥哥刘二也找到了失踪已久的妹妹。财主莫怀仁听说刘三姐又在聚众唱歌，先是假惺惺地想收买她，收买不成就想通过对歌降服刘三姐，让她永不唱歌。

听说刘三姐要和财主对歌，四方乡亲纷纷前来观战，船只截断了江流，莫怀仁连夜请来陶、李、罗三秀才要与刘三姐决一雌雄，但这些五谷不分、四体不勤的酸秀才哪里是刘三姐和众乡亲的对手，几个回合下来他们就张口结舌、狼狈不堪了，在乡亲们开心的哄笑声中，莫怀仁气得一脚踩空，跌入大江，刘三姐胜利了。

对歌胜利，刘三姐和阿牛也暗暗地相爱了，刘二却担心财主的进一步迫害，要三姐和他离开这里，老渔夫鼓励刘二，不要怕财主。

这一天，刘三姐和舟妹上山砍柴，返回途中，刘三姐被莫财主抢到莫府，财主用荣华富贵诱她归顺，她坚决不从，恼羞成怒的莫怀仁决定杀死刘三姐，阿牛和众乡亲在莫府丫环帮助下抢在他们前面救出刘三姐。财主发现刘三姐跑了，驾船去追。远远望去但见满江上都是刘三姐和阿牛，他们赶上一对一看不是，再赶上一对一问，错了！莫怀仁知道自己中计了，他站在船上跳着脚大骂手下人是脓包，可是有什么用呢？原来经过这一夜风险，刘三姐对阿牛的感情愈加深厚，当朝霞映在碧树下，憨厚的阿牛将拾到的绣球还给刘三姐，她见阿牛如此憨厚老实，只好唱了一首山歌向他脉脉传情：“……绣球当捡你不捡，空望两手捡忧愁”，说着将绣球抛给阿牛，阿牛接过绣球明白了，三姐的心上人原来是他，他和三姐面对着碧绿的江水，面对着倒映的白云唱起了定情的山歌：“连就连，我俩结交定百年，哪个九十七岁死，奈何桥上等三年！”

刘三姐和阿牛唱着这生死不灭的情歌走了，为了躲避财主的迫害，他们还要继续飘流。老渔父、刘二和众乡亲目送他们溶入碧波与蓝天之中。

【评析与欣赏】

影片《刘三姐》创作于 1960 年，是当时国产音乐片创作的鼎力之作，影片影响久远。后来在港、澳及东南亚放映时，被誉为“山歌片王”。在马来西亚被评为世界十部最佳影片之一。在 1963 年举办的第二届《大众电影》“百花奖”评选中，获最佳摄影奖，最佳音乐奖，最佳美工奖和最佳男配角奖。

而这最佳男子表演奖 30 年过去了，长影迄今仍无第二人。

影片《刘三姐》为我们创造了一个景美、歌美、人美的完美境界，这部影片的剧本由我国著名歌词作家乔羽创作，乔羽同志有着极其扎实、深厚的古典文学功底，为一部古装民歌影片创作剧本恰好是发挥他的才能的绝好机会。他为本片精心创作了数百句富有诗情画意的歌词，既讲究韵律又明白畅晓，朗朗上口。作曲家雷振邦在创作中深入生活，广泛搜集了广西壮族民歌曲调，又根据影片需要，提炼出其中的精华，创作出一首首与歌词，与人物身份、情感十分贴切的，富于地方特色和民族色彩的优美旋律，为影片中的音乐增添了光彩。本片的摄影郭镇铤和尹志，充分领会了导演为影片规定的，以情动人、情景交融的创作基调，精心选择每一个镜位，充分运用漓江的有利环境，通过不同时间，不同天气，不同角度，把“ 江作青罗带，山如碧玉簪；婀娜多姿，鬼斧神工，秀甲天下的桂林山水拍得美不胜收，使人有身临其境的感觉 ”，使景色成为影片的一个有力的形象。饰演影片同名主角的黄婉秋是桂林市桂剧团新秀，14 岁登台演出，担任本片女主角时年仅 17 岁，正是风华正茂的好年华，她的扮相俊美，表演纯朴自然，符合中国观众的传统审美习惯，影片中刘世龙饰演的阿牛，张巨光饰演的老渔夫，也都与角色身份十分贴切。反面人物陶、李、罗三秀才和贺汝瑜饰演的莫管家也各具特色，特别是莫管家与人们当时对反面人物的认识也十分接近，因而获得观众的认可。

这的确是一部人美、歌美、景美的三美佳作。

导演苏里的分镜头剧本进行二度创作时，更显出较深的创作功力，可以说是抓住了表现刘三姐这样一位富于传奇色彩的歌仙的根本准则。

《刘三姐》故事取材于民间传说，在千百年来的口头创作中，刘三姐逐渐由一个聪明机智的歌手身份，而化为歌仙、歌圣，带有某些神秘色彩，成为中国老百姓追求自由、民主、爱情、幸福的理想化身。要表现出这样的人物，要得到人们的认同，就一定要注意以情感人，体现出人物的理想化色彩，不能表现得太实，创作者在这方面可以说是匠心独运的。

例如刘三姐的出场，影片把她安排在漓江上，足踏树板编成的小筏，手执着竹竿，唱“ 心中有了不平事，山歌如火出胸膛 ” 顺流而下，那云雾缭绕，突兀秀美的山峰，那碧绿清澈，舒缓宁静的江水，那飘飘欲仙的美女，加上悠扬悦耳的歌声，这些声画元素综合在一起，为我们描绘出一幅情景交融的仙境，使刘三姐的出场具有超现实的不同凡响的魅力。这样的处理体现出创作者的理想主义，有一点中国古典诗词“ 兴 ” 的味道，也颇具浪漫主义色彩，堪称“ 凤头 ”！

影片的结尾也同样颇具理想主义色彩，刘三姐在漓江上被老渔民和其子阿牛救起，他们通过劳动、对歌和对恶势力的抗争而建立了深厚、诚挚的感情。刘三姐被财主莫怀仁抢走后，在一个月夜，阿牛在乡亲们的帮助下救出三姐，黎明时分，朝霞洒满漓江时，他们舍舟上岸，来到漓江边一棵大榕树下，对着青藤、碧水、群峰唱起定情的山歌：“ 风吹云动天不动，水推船移岸不移，刀切莲藕丝不断，斧砍江水水不离 ”；当憨厚的阿牛将拾到的绣球还给刘三姐，刘三姐为他的老实、憨厚而感到好笑，又掷给他时，俩人唱了一曲感天动地的情歌：“ 连就连，我俩结交定百年，哪个九十七岁死，奈何桥上等三年！ ” 这首歌的确是有感天动地的魅力！对歌之后，刘三姐与阿牛为了躲避财主的追杀迫害，和阿牛双双跳上小舟，在碧波荡漾中告别父老乡

亲，告别可爱的家乡又去飘流四方了，那一叶小舟在亲人们的视线中溶入寂静的山峰、溶入澄碧的江水，溶入蓝天白云之中。那种对自由、挚爱永恒追求的歌声同时也溶入了每一位观众的心底，真正是余音不息绕梁三日。以情动人，情景交融的美学追求在影片的一头一尾中表现得淋漓尽致！影片结尾的“定情”这场戏所以如此感人，还因为它表现了中国人传统的自由观与情爱观，我们都知道，中华民族是一个自律甚严的民族，常以共同的伦理道德准则压抑着个人的正常欲求，在情感问题上更是如此，这就造成我国传统的艺术创作中几千年来延续着一个共通的故事模式：即男女感情追求，无论多么缠绵悱恻，而最后的理想实现却总在主人公死后，在冥界、仙境——人间的理想化或变体中才能得以实现，这当然颇具理想主义色彩，甚至是很荒诞的，但它却是现实的真实反映，正因为有了现实的严酷消极，才有了仙境的浪漫积极，也正因为现实压抑太强烈，人们才到幻境中去寻求虚幻的幸福。这方面的例子很多，如汉乐府的《孔雀东南飞》；民间戏曲的《梁山伯与祝英台》；传奇故事中的《孟姜女哭长城》；明戏曲的《牡丹亭》，甚至在伟大的现实主义杰作《红楼梦》中也渗透着这种对现世的无奈，和对来世、幻境的憧憬与寄托，现实对人，对人的欲求压抑太严酷了！

《刘三姐》结尾“定情”这场戏继承中国古典艺术传统，正反映了平民生前受压抑、理想不得实现，而寄托于幻境、来世的理想主义色彩，但这种寄托实际反映着对现实的无奈和对现实的不满与有限度的反抗。《刘三姐》中阿牛与三姐在与莫怀仁的斗争之后，仍要照旧被迫远走他乡，飘零四方，仍然无法根本改变命运，但他们又不甘于命运的摆布，他们用美好真挚的爱情向冷酷的现实抗争，在即将告别亲人的“定情”时，高唱：“我俩结交定百年，哪个九十七岁死，奈何桥上等三年！”这种抗争就颇具乐观情绪，尽管也有对现实的无奈，却积极果敢得多，死了也要等着有情人，生生死死、生死不渝！这大概就是中国民间在情感欲求上的最强音了吧？有来世的思想但更执著于今世，这大概就是《刘三姐》在一个其实很现实的故事（压迫与反压迫）上引出一个颇具浪漫主义色彩的结局，深深打动观众的重要原因之一吧。

每个时代都有每个时代的局限，每个人又都会有无法超越时代的局限，以今天的眼光看来，《刘三姐》这部佳作也有它在当时无法超越具体时代的正统思想的局限，并因此造成作品的浪漫主义与现实主义结合不够协调，因而也影响了人物的丰满，但是这对一部音乐片来说已经近于苛求了。

也许因为《刘三姐》的故事太美，也许因为那景色太美，也许因为刘三姐那人太美，人们总会忘记了影片的这一点微瑕，而溶化于那美人、美景、美乐之中……

（春雨）

暴风骤雨

1961 年　黑白片
摄制：北京电影制片厂
编剧：林蓝
导演：谢铁骊
摄影：吴生汉
主要演员：于洋（饰肖队长）高保成（饰赵玉林）鲁非（饰白玉山）李百万（饰郭全海）赵子岳（饰老孙头）刘季云（饰韩老六）葛存壮（饰刘胜）

【故事梗概】

1946 年，东北战场上，东北人民解放军经过 5 个多月的战斗，粉碎了敌人的全面进攻。但在美帝国主义所装备的国民党军队暂占优势的情况下，为了在东北广大农村里站稳脚跟、巩固后方。我军在集中优势兵力攻击敌人的同时，抽调 2.5 万名干部下乡，“到农村中去到群众中去”，发动广大的农民群众，掀起了一场东北土地改革运动的暴风骤雨，为我军将来转入全国反攻创造条件。

正在前线作战的我军某部教导员肖祥被调往反动势力最为猖獗的元茂屯的途中，从赶车人老孙头吞吞吐吐的言语中了解到，元茂屯阻碍土改的恶分子是韩大棒子韩老六，同时也注意到苦大仇深的赵玉林将是需要发动的农民积极分子，他决心做细致的发动工作，让群众自己起来解放自己。

肖队长到屯后，拒绝了钻进农会的坏分子张富英要工作队住韩家大院的安排，住进了条件艰苦的小学校；韩老六又在村中煽风点火，声称共产党在东北呆不久，国民党中央军不久即来，以此阻止疑虑重重的农民同工作队接触和诉苦。

肖队长及时识破了地主们的阴谋，深入贫雇农中间了解情况，同苦大仇深的赵玉林、白玉山、郭全海等人交朋友，向他们讲党的方针、政策，提高他们的革命觉悟，培养他们做土改积极分子。一场暴风骤雨终于来了。

【评析与欣赏】

影片根据周立波荣获斯大林文学奖的同名小说改编摄制。

《暴风骤雨》作为谢铁骊独立执导的第二部作品，充分显露了这个优秀导演的良好艺术素质。小说作者周立波评价影片《暴风骤雨》：“再现了一种雄伟的、激动人心的气派。”同时也对编导“不拘泥原作、富于创新的精神”颇为赞许，“在取舍情节，突出主要人物、渲染战斗气氛等等方面，导演花了不少心血。”影片紧紧抓住元茂屯贫雇农与恶霸地主韩老六你死我活的斗争主线，对原作繁多的情节做了删节调整，集中篇幅突出和强化了原作中工作队进屯到土改胜利、青年们参军等主要情节。原作和文学剧本中把枪毙韩老六、全歼土匪，和赵玉林牺牲分开叙述，显得戏有点拖沓，冲突不鲜明，影片把赵玉林牺牲与枪毙韩老六两个高潮合二为一，既突出了胜利果实的来之不易，又表明了镇压反革命的必要性，用简练而细腻的手法，准确而又形象地表现了 40 年代末解放区暴风骤雨般的土改斗争。

为了突出这场斗争的浩大气势，电影保留了原著人物众多的特点。影片

中有名有姓的人物达 30 个，这些人物基本上都显示了自己的性格特点。其中肖队长、白玉山以及恶霸地主韩老六等主要人物的性格都很鲜明而完整，老孙头风趣诙谐中夹带的世故圆滑也令人难忘。特别是苦大仇深的赵玉林的形象，比小说更鲜明、丰满，也更具有典型意义，他的出场很独特，直到影片的第 103 个镜头时才开口说第一句话。但在此之前，导演却采用了“引而不发”的手法，给他 12 个：“看”和“听”的无言镜头，准确而有层次地表现了他由疑虑到决心斗争的过程。影片中最受称赞的是对于赵玉林牺牲的处理，导演充分调动了电影的特殊表现手段，在一系列渲染战斗气氛的全景、近景镜头的快速切换之后，又用一个极富表现力的跟拍长镜头，在蓝天、白云、松林的背景衬托中，细腻地描写了赵玉林由胜利的喜悦，到发觉受伤后以坚持挣扎着面向战友们，最后终于倒地、壮烈牺牲的过程，从而使这个人物的性格和形象显得格外地饱满而感人。

（王海洲）

洪湖赤卫队

1961 年　　彩色片
摄制：北京电影制片厂　武汉电影制片厂联合
编剧：集体　梅少山　张敬安
导演：谢添　陈方千　徐枫
摄影：钱江　陈国良
主要演员：王玉珍（饰韩英）夏斌奎（饰刘闯）陈金鹏（饰彭霸天）

【故事梗概】

根据湖北省实验歌剧团同名歌剧改编。

1930 年夏，洪湖地区的彭家墩土豪彭霸天在红军离开洪湖开辟新区之际，勾结国民党保安团冯团长，进攻红军湘鄂西洪湖根据地，妄图复辟。赤卫队大队长刘闯满腔怒火，率领赤卫队员，要与白匪决一死战。紧要关头，彭家墩乡党委书记韩英赶回来了，为了保存力量以便更有力地打击敌人，韩英号召赤卫队队员们主动撤离彭家墩。

韩英等率赤卫队转移到广阔千里的洪湖，等机进攻。根据县委的指示，赤卫队在我打入敌保安团的地下党员张副官的配合下，巧袭彭家墩，深夜摸进彭霸天的内厅，缴来大批枪支弹药，狠狠地打击了敌人的气焰。

彭霸天恼羞成怒，妄图以搜湖来消灭赤卫队，韩英等掩护大队顺利转移；白匪搜湖未果，匪团长用枪威逼乡亲们说出赤卫队的去向，乡亲们怒目相向；敌人见威逼无用，竟欲用机枪扫射群众；隐蔽在草丛中的韩英，为了保护群众的生命，在千钧一发的紧要时刻，飞奔而来，奋力托起机枪，因此被捕。

彭霸天千方百计地威逼韩英，却始终没有从韩英口里得到半点东西。彭霸天又抓来韩英母亲，想以母女之情打动韩英，也遭到失败，于是决定杀害韩英。张副官为掩护韩英脱离虎口与追来的匪徒奋力拼杀，最后壮烈牺牲。

韩英脱险后，继续领导赤卫队和敌人进行斗争。最后，在红二军团的配合下，韩英率领赤卫队打回彭家墩，消灭了白极会匪徒，打死了彭霸天，粉碎了白匪妄想复辟的美梦。

【评析与欣赏】

《洪湖赤卫队》沿用了原剧本的基本构思，描述 1930 年湘鄂西洪湖根据地一支地方游击队，在红军转移后与国民党保安团及土豪劣绅彭霸天的搏斗的故事。从内容到形式都有着很出色的成就。影片生动地塑造了共产党员韩英、刘闯等的英雄形象，展现了他们的革命理想和贯彻正确战略思想的坚定精神，反映了他们机智果断、坚贞不屈的英雄气概。同时影片也反映出了党和群众血肉相依的关系和人民武装从小到大的发展。

歌剧《洪湖赤卫队》的音乐以凤阳花鼓戏和洪湖地区民间音乐的曲调为基础，旋律优美抒情。电影沿用了原舞台剧的基本构思，保留了全部精彩唱段，却又完全抛弃了舞台的表演形式，用拍摄故事片的方法，让演员置身于自然山水等真实的背景中进行生活化的表演，以求取得更为真实感人的银幕效果。在导演的精心设计下，影片基本做到了环境和人物风格统一，唱、白、动作自然协调，从而创造了一种优美的音乐唱腔与自然形态的景色和表演和谐融汇的银幕表现形式。

影片主角韩英扮演者王玉珍是湖北省实验歌剧团的主要演员。她的表演富有激情，充分表现了角色坦荡的胸怀和崇高的理想，展示了人物充沛的感情和丰富的内心世界。她那圆润的歌喉、柔美的音调和出色的演唱技巧，也使观众得到了优美的艺术享受。影片公映后受到广大观众的热烈欢迎，主题歌曲《洪湖水，浪打浪》更是广为流传，成为深受人民群众喜爱的一支抒情歌曲。

（王海洲）

甲午风云

1962 年
摄制：长春电影制片厂
编剧：希侬 叶楠 陈颖 李雄飞 杜梨
导演：林农 摄影：王启民
主要演员：李默然（饰邓世昌）浦克（饰丁汝昌）王秋颖（饰李鸿章）庞学勤（饰王国成）

【故事梗概】

清末，中国北洋水师整装待发，拟为运兵的商船高升号护航。但正要起锚时突然传来熄火的命令，致远舰管带邓世昌前往提督衙门询问原因，提督丁汝昌告诉他，这是李鸿章的决定。军令如山，邓世昌难过地低下了头……

日本海军果然趁我方没有全队出动护航的机会偷袭高升号，负责指挥两只护航舰只的济远舰管带方伯谦临阵脱逃，高升号被击沉，济远号水兵王国成率领弟兄们奋起还击打伤敌旗舰吉野，却被方伯谦除名。王国成愤而投奔邓世昌，邓世昌收留了王国成，并在水师庆功会上当众揭穿了方伯谦临阵脱逃，假报军功的丑行。丁汝昌本想严肃追查。但慑于种种关系，终于不了了之。

邓世昌随丁汝昌谒见北洋大臣李鸿章，在二堂外听到列强狼狈为奸，威胁利诱大清，而李鸿章一味忍让妥协，他按捺不住心中怒火，怒斥日本政府特使罗皮尔，引起李鸿章的震怒，他又当场呈上请战的“ 万民折 ”更险遭革职。第二天，李鸿章亲自检阅北洋水师。渔民和水兵活捉了化装的间谍罗皮尔，邓世昌将他绑送李鸿章并再次呈上水兵与百姓的破敌杀阵的请战书，李鸿章一怒之下终将邓世昌革职。

清政府姑息养奸，日寇肆无忌惮地炮击我威海军民，举国上下一致要求对日宣战，西太后也不得不在表面上同意皇上下诏宣战。李鸿章为了平息众怒，掩人耳目，再次启用邓世昌。

威海码头，百姓们为北洋水师出征送行，赠给邓世昌一块“ 保国卫民 ”的匾，邓世昌表示决不辜负百姓的期望。

北洋水师奉命运兵返航途中与日舰队遭遇，丁汝昌命部下准备迎战，总兵刘步蟾贪生怕死，故意错发信号，致使我旗舰先受重创。关键时刻邓世昌当机立断命令挂起帅旗代替旗舰指挥战斗，中日之间一场最大规模的海战爆发了，激战中方伯谦又要临阵脱逃，被愤怒的水兵杀死。邓世昌指挥致远舰击沉日军舰西京丸，我济远舰也被敌舰击沉。邓世昌率致远舰迎向敌旗舰吉野号，与敌秋津号等展开激战。致远舰重创吉野，乘胜追击，眼看就要彻底击沉吉野舰时，发现炮弹用光，狼狈逃窜的吉野号乘机反扑过来，妄图活捉致远号官兵，生死关头邓世昌命令全舰列队开足马力撞沉吉野，就在他们将近敌舰时，不幸被敌人的鱼雷击中，全舰官兵壮烈牺牲。汹涌的浪潮拍打着“ 保国卫民 ”的牌匾……

【评析与欣赏】

《甲午风云》是历史片，但又不囿于历史的真实，而从激励民族正气出发做了适当的改动。这部影片在总体艺术水准上十分完整、凝炼，称得上是

慷慨悲壮，大气磅礴，是导演林农的代表作之一。

我们都知道 1895 年的甲午海战是以中国北洋水师彻底失败,以日本海军胜利而告终的。这种战争结局，有着极其复杂的社会、历史、政治、经济、文化、军事等诸方面的因素，这场战争实际上是当时两国国力的较量，也显示出中国和日本两个民族在特定历史时期整体实力的差异。当时的中华民族正是长达数千年的封建专制主义统治最酷烈也最腐朽、最黑暗时期，做为一个历史发展阶段，一个特定的历史形态，中国的封建主义太长了，长过了世界各民族。19 世纪末的清王朝以几根朽木支撑着封建专制主义这个摇摇欲坠、百孔千疮的大厦，它的失败，它的衰亡是注定的！当时的日本正是经过“明治维新”之后全面走向资本主义的强盛时期，他们急于，也有实力向外扩张，早就盯上了大厦将倾的清王朝。因此，中国甲午海战中方的失败实际上败在中日双方实力悬殊上，而这实力相差悬殊既是清政府的腐败，也是中国封建专制主义走向末路的必然。因此，即使当时我们的海战获得胜利，即使我们的其他海战也获得局部胜利，可以断言，仍无法从根本上改变北洋水师的最后失败，亦无法避免清王朝的总体失败的命运。假如影片能够写出这种历史的无奈，写出王国成、邓世昌、丁汝昌在历史总趋势前的无奈，那么，我想，这部影片的“反思”味道会更浓一点，它给人的思索也会更深刻一些。

《甲午风云》塑造了几个极其鲜明的艺术形象，主人公邓世昌，毫无疑问地集中寄托着创作者的社会和艺术理想，他是主战派的代表，忠勇兼备，性情刚烈,从力主出海作战到最后弹尽粮绝之际,下令全舰撞向日本旗舰“吉野号”，他的英雄气概，爱国热忱，视死如归都表现得淋漓尽致，李默然的表演亦浓烈炽热，沉着深切，将这一代爱国将领表现得声情并茂，感人至深。

做为一部戏剧性很强的影片，《甲午风云》中的反面人物有那个时代的简单化痕迹，如方化饰演的敌舰长，李杰饰演的刘步蟾等等。王秋颖饰演的李鸿章还是别具特色的，做为一个戏剧性形象，王秋颖把李鸿章的色厉内荏，对内颐指气使，对外奴颜媚骨表现得活灵活现，较为传神。

做为那个时代的艺术“典型”邓世昌、丁汝昌、王国成、方伯谦、李鸿章都具有很强的艺术感染力，给人留下了极深刻的印象。

《甲午风云》形象的塑造和场面的描写结合得十分紧密。通过每一个富有艺术张力的场面描写，逐渐积累情绪、最终使人物脱颖而出，达到戏剧与艺术的极致，是本片的特点之一。

例如影片开始部分，经过激烈辩论后，本来丁汝昌已经决定北洋舰队全体出动为运送陆军的“高升号”护航，结果就在舰队整装待发时却接到“熄火”的命令，大惑不解的邓世昌命令士兵先不要熄火，然后匆匆来到提督衙门询问情况，当他听到这是李中堂的军令时，不由得为“高升号”上的几千名陆军弟兄的性命和做为一个海军指挥官却为军令束缚而失职流下了痛惜之泪。这场戏节奏明快，动作紧凑，一气呵成，邓世昌进入提督衙门的场面，甚至加了京剧紧张的锣鼓点，但在当时特定戏剧氛围中丝毫不觉得失真，反而由声音和谐而两方面加强了紧张与不安的气氛。接下来，高升号被击沉，护航的济远号管带方伯谦临阵脱逃，幸亏水手王国成甘冒杀头的危险奋起还击，才重创了敌舰，保证了水师没有进一步受损，但方伯谦却恬不知耻地贪天功居为己有，谎报战果，邀功请赏，邓世昌了解这一情况后，决心在庆功宴上揭露方伯谦的丑恶行径，创作者在处理这场戏时采取了情节与情绪层层递进的方式，对方伯谦的揭露步步深入，场面的戏剧情绪亦逐渐推向高潮，

直至水兵王国成出面作证，方伯谦掏出枪来欲击毙王国成，把一场文戏拍得有声有色，动魄惊心。

《甲午风云》还有邓世昌随丁汝昌赴天津谒见李鸿章一场戏也表现得极有光彩。丁、邓二人来到天津却正逢李鸿章大宴外国使者，而两人又为请战而来，所以丁汝昌就认为“我们来得不是时候……”这种担心为后来的戏剧冲突做了心理的铺垫。随后二人在二堂等候的时候邓世昌旁听到各国使者，尤其是日本特使罗皮尔先生恣意威胁大清，而李鸿章一味忍让时，出于愤怒，忘记了身份、地点下意识地用手掌猛地一拍桌子，惊动了宴会厅，随着李鸿章一声吆喝：“谁在二堂大声喧哗？”这场上气氛可就紧张到了极点，下一步情节如何发展？邓世昌如何解决自己惹下的麻烦？观众处于一种强烈的期待中——在“文戏中”制造悬念，似乎是林农的特长，我们在接下去的场面中看到创作者对悬念的解决也是很精彩的，在经历了紧张之后，邓世昌一不做，二不休破门而入，从容不迫地拱手对李鸿章说：“适才是彪下在二堂等候……”此时镜头是中远景，邓处于画面纵深之中，这就造成一种既是众人瞩目的中心，又产生由他开始控制局面的效果，这段镜语十分讲究。

此外，邓世昌请战不成由天津归来独自在室内弹琵琶以宣泄，寄托满腔悲愤的段落设计得错落有致，声光并茂，显示出创作者深厚的传统美学功底。

影片《甲午风云》做为一个独立的艺术系统，无论在场面设计、镜语运用、结构、节奏，还是演员表演诸方面都显示出创作者深厚的艺术功力和大家气派。

（春雨）

南海潮（上集）

1962 年
摄制：珠江电影制片厂
编剧：蔡楚生　陈残云　王为一
导演：蔡楚生　王为一
摄影：李生伟
主要演员：吴文华（饰阿彩）张铮（饰金喜）

【故事梗概】

1958 年春天，南海渔湾，造船厂工地上，地委张书记、公社书记廖阿彩、大队长金喜、海军大尉金水正与人们一道参加热火朝天的义务劳动。休息时，阿彩与金喜的小儿子在沙滩上挖到一个钢盔，开始了阿彩对往事深沉的回忆……

1927 年，国民党反动派背叛革命，屠杀共产党人革命志士。张伯根据组织安排撤出广州，到南湾以打铁为掩护开展地下工作。南湾有个渔霸叫高仁利，横征暴敛，盘剥成性。渔民老郑辛苦打来的鱼，不仅没还清前帐，反而又欠新债；他脚受了伤穿了鞋，竟为高仁利不允许，硬逼着脱下扔到海里去了。

老郑的小儿子金喜一向与岸上姑娘阿彩好，还玩娶新娘的游戏。渔霸儿子高子端骂：“ 臭水上人想娶岸上人做老婆，别作梦！ ”孩子们气得冲上去就打……

一晃又过了十年，老郑一家还在海上打鱼。老郑老了，金水、金喜都长壮实了，金水娶妻生子，金喜是打鱼的一把好手，但仍然还不清越来越多的债。金水交鱼挨了一顿打，还被迫在帐单上按手印。阿彩家在地里劳苦一年，一样是欠债更多。高家要阿彩当丫头抵债。阿彩坚决不从。

金喜听说，万分难过，苦闷得喝酒。赌钱输得连衣服也没了。阿彩正劝他。高仁利看见就骂她丢人，阿彩气愤地反击他无耻，高仁利举杖就打，阿彩仍是不屈服。高仁利就抽回田地、强占了廖家的房子，并派警察抓阿彩。在张伯和乡亲掩护下，阿彩跳进海里，向正扬帆出海的金喜的船游去……他们终于结婚了，乡亲们兴高采烈地喝着喜酒。

七七事变后，日本帝国主义侵略中国，在沿海烧毁船只、残杀渔民，南海顿时波涛险恶。哀哀无告的渔民们虔诚地祈求妈祖保佑，高仁利不顾渔民死活，硬逼大家出海。一天，老郑一家正奋力拉网时，鬼子汽艇突然闯来，强迫停船，要带走女人、杀死男人、烧毁渔船。鬼子兵残忍地将金水的小女儿扔进大海。金水忍无可忍，抓起大斧号召大伙奋起反抗。搏斗中，老郑、金水妻、猫仔被杀死，金水和阿彩跳入水中逃生。金喜受伤坠海，为同伴所救，漂流到岸边，遇到国民党军队不问青红皂白给抓了，金喜悲愤到极点……

而金水与阿彩在海上漂了三天三夜，幸得张伯率领的抗日游击队救起。小艇在迷茫的大海中向游击队那方驶去。

【评析与欣赏】

《南海潮》是著名电影艺术家蔡楚生在新中国编导的唯一作品，原计划该片拍上下两集，系统地再现从大革命时代到社会主义建设时期 30 多年渔乡

人民的革命斗争史。因种种原因，下集没有拍出。《南海潮》上集《渔乡儿女斗争史》着力描写的是 1927 年广州起义失败到 1937 年日军侵略华南这 10 年间渔民的不幸遭遇和斗争生活。故事主题围绕农家女阿彩和渔民之子金喜的爱情追求与波折而展开，通过他们的人生坎坷，去表现那个动乱时代的激烈的阶级矛盾和民族矛盾，歌颂了人民群众不甘受辱、不甘屈服奋起抗争的坚韧顽强精神。作为一部旧时代渔民悲惨的血泪生活史，令人悚然心惊；而作为渔民觉醒的斗争奋进史，它又那样的振奋人心。

在编导《渔乡儿女斗争史》时，蔡楚生没有选取当时电影常用的轰轰烈烈、波澜壮阔的斗争场面，他擅长于通过描写一家几个人物的悲欢离合的曲折经历，来反映时代特征和社会风貌，并由此结构设置错综复杂的情节线索。渔民老郑一家颠簸于风浪之上，农民阿彩一家辛劳耕作于岸上田间，尽管他们有水上人和岸上人之分，但并不因此而使他们艰难的境遇有什么不同：捕捞的鱼越多，打下的粮食越多，反而欠渔霸、地主债也就越多。这实际是旧社会的人生显象、是阶级斗争的真实写照。在这样的大背景之下，编导编织了一个摇曳多姿、内容丰富、朴素而深刻的动人的故事：农家女儿阿彩与渔民儿子金喜幼年时两小无猜、青梅竹马、情纯意真，但阿彩的父亲老廖却囿于岸上人对水上人的偏见，不准女儿跟金喜接近。而渔霸之子高子端则斥骂“臭水上人想娶岸上人做老婆，别作梦！”这很形象地提示了在水陆人家心理距离的后面隐伏着的阶级矛盾。老郑上岸穿了双破布鞋，被渔霸看见，硬逼他脱下扔到海里去。随着情节的发展、主人公逐渐成长，这矛盾便愈来愈公开明朗尖锐化，对主人公的追求愿望形成的威胁也愈来愈严重。当高子端出外读书 10 年后归来，逼阿彩当丫头抵债，高仁利也想将阿彩纳为侍妾，便有了刚烈的阿彩在地下党员张伯的鼓励下宁死不屈坚决反抗的表现，她纵身跳入大海，奋力向金喜的船游去。斗争以阿彩的勇敢获胜而暂告一段落。但幸福的爱情时光仅仅是一瞬间的事而已。隆隆炮响、硝烟弥漫，日寇在沿海大肆烧杀抢掠，渔霸不顾渔民死活，硬逼出海捕捞，致使老郑一家家破人亡、情侣生离死别，重又投入苦海。蔡楚生保持了他一贯的讲究故事生动、情节曲折的特点，注意故事对观众的吸引力，但在这部片子中，他没有停留在单纯抒写一个让人伤心感动，让人恨让人爱的故事的层次，而是更着力于把人物多舛的命运、家庭毁灭的过程与浓重的时代风云和阶级、民族矛盾紧密地结合在一起，从而揭示出特定时代的历史真实和人物命运的独特性，富予影片一种深沉的思想内涵和概括意义。

影片非常注意对具有完整社会个性的典型人物的精确刻划，塑造的阿彩和金喜形象都具有一定的认识和审美价值。他们的命运多灾多难、生活遭遇十分不幸，然而尽管生活处境艰难而严峻，但他们从来都不甘屈服，不愿认输，总是要以坚韧的毅力进行顽强的抗争。阿彩的形象最富有个性的光彩。从幼年时她对金喜说：“娶吧，娶吧，我做你老婆。”“我可没骂你呀，我叫你金——喜——哥！”可见她的秉性是那样的纯真稚气与善良诚挚；而青年时代的她，勤劳聪慧能干，凡事有主见，对爱情追求十分执著，她敢于抛弃传统偏见，决不因渔霸的要挟利诱而改变初衷，更可贵的是她勇于反抗，指斥渔霸，甚至不惜一切跳入海中游向爱人的船，从而完成其性格的质的飞跃。但正当观众为她赢来美满婚姻而庆幸时，却不料环境逆转，日寇的炮火轰毁了她的理想、促成她新的悲剧人生。她悲痛欲绝、凄然回望那滔滔逝波。吴文华扮演的这一形象极其自然朴实，很有分寸地把握住了角色的情绪特

征，令观众爱其所爱、恨其所恨，为影片主题表达作出了卓有成效的努力。金喜这个人物戏不是很多，但表现出了倔强耿直憨实的性格层面。老廖骂他是水上人，他气鼓鼓地盯着老廖，以至孩子们玩娶新娘游戏时，他怄气不娶小阿彩；听说阿彩被逼当丫头抵债，他事急无策，竟只知一味难过，还借了张伯的钱去喝闷酒赌钱，希望赚钱替阿彩还债，反而事与愿违输个精光。虽然他也深爱阿彩，但青年的他性格中却多了些犹豫，在把握命运方面又缺了些阿彩那样的主动追求，少了些他少年时打渔霸儿子的劲头，以至到后来大难不死，死里逃生又给国民党军队抓去当了壮丁。当海空响起他冤愤的叫声时，让人既无比痛恨那恶世道，也对他多舛命运寄予深切的同情。另外，影片中老郑、老廖胆小怕事、逆来顺受的样子，金水的刚勇的形象，小猫仔的可爱天真淘气，都给人留下深刻的印象；张伯作为党的工作者形象，表现抽象了些，不够个性化；而作为对比的反面人物渔霸高仁利、高子端，则突出其剥削阶级的共性如刻毒凶狠有余，对其内心情感复杂性的揭示不够充分，留下了概念化的痕迹。

蔡楚生导演的片子不仅注重作品的社会价值、坚持作品审美的特征和艺术品格，而且注意尊重中国老百姓的欣赏习惯，追求电影的民族化、大众化特色。在《南海潮》中，他除了设置曲折的情节，使人物悲欢离合的命运扣人心弦，还很重视艺术细节的处理，把主要镜头对准日常生活场景，在一幅幅华南渔乡风情画中，有情有致从容不迫地表达深刻而壮阔的主题，以有效地增强作品的艺术性。如整个故事是从阿彩的小儿子挖到钢盔和狗头手杖引起的，为了让观众能够辨识幼年和青年的阿彩与金喜，影片在环境设置、道具选择等细节处理十分讲究：幼年的金喜、金水与高子端争斗的地点是在一土坡下，10 年后高子端回乡碰到金水兄弟仍然是在这土坡下；10 年前老郑交鱼时高仁利渔栏的柜台，也便是 10 年后金水交帐时的柜台；金喜幼年时送鱼给阿彩，10 年后二人岸边传情，仍以鱼为连缀。这些细节处理巧妙，耐人寻味。影片对富有生活情趣的日常生活场景的细腻描写，尤为人们称道。儿童们玩娶新娘的游戏场面，童趣之真、生动之至，令人捧腹，不胜爱之；青年阿彩与金喜岸边掷鱼传情一场戏也很别致，导演没让男女主人公开口说话，却利用旁边织网渔民彼此充当男女声对唱，那《咸水歌》使这场戏充满浓郁的渔乡气息生活情趣，生动烘托出了恋人之间朴实而热烈的情意，展示出他们美好的心灵和丰富的精神世界，而其间穿插进小猫仔惹人发笑好奇天真的一些喜剧动作，则更使这场戏情趣盎然。

在镜头运用、蒙太奇组接方面，蔡楚生很少使用那些观众不容易接受的手法，如影片场景转换多是划入或淡入淡出，而少用切入切出，镜头组接多用叙述性平行蒙太奇，一些重要细节都用特写镜头交代，以让观众看得清清楚楚，如狗头手杖、钢盔上的子弹洞、金喜送阿彩的石斑鱼等；在镜头运动的方向性上也严格遵循镜头运动方向的规律，如老郑捕鱼而归，乡长、警长和兵痞发现鲜鱼，三个镜头分别叙述三者的反应时，即采用半仰拍；而当三人到海边船旁抢鱼时又用俯拍，使观众对岸上、水边的方位一目了然。

《南海潮》以其深刻的社会内容和民族化、大众化风格特色，得到广大观众的喜爱。1963 年公演，成为当时最卖座的影片之一，并在 1964 年第四届大众电影百花奖评比中获得的选票最多，但因当时文艺整风形势，这个结果没有公布。

（方涛）

东进序曲

1962 年
摄制：八一电影制片厂
编剧：顾宝璋
导演：华纯
摄影：邙云平
主要演员：李炎（饰黄秉光）张钟英（饰孟器宇）张宪（饰刘玉坤）彭奇愚（饰刘世仪）文卜东（饰周明哲）张连法（饰段泽民）王者（饰蒋公任）李恩琦（饰七姨太）魏启明（饰汪光夏）董志军（饰贺老五）

【故事梗概】

1940 年春天，抗日战争已进入战略相持阶段。当时，由于中国共产党领导的八路军、新四军深入敌后开展游击战争，迫使日本侵略军不得不把主要兵力放到后方战场，而停止了正面的进攻，并对国民党实行政治诱降政策。国民党顽固派在日本诱降、英美劝降之下，对抗战更加动摇了，但迫于全国人民的压力，还不敢公开投降，而是竭力贯彻积极反共、消极抗战的政策。在这民族危亡的紧要关头，党中央为了克服投降危险，争取时局好转，及时提出了“坚持抗战，反对投降；坚持团结，反对分裂；坚持进步，反对倒退”的口号。为了继续扩大和巩固抗日民族统一战线，党又规定了“发展进步势力，争取中间势力，孤立顽固势力”的策略方针。在和国民党反动派进行斗争时，还提出了“有理、有利、有节”的指导原则。影片《东进序曲》根据这一段史实，以滴水见大海的艺术手法，真实而生动地反映了党的抗日民族统一战线政策的胜利。影片的故事是从新四军由江南渡江北上，继续深入敌后东进抗日开始的。

新四军挺进纵队在江北粉碎了日寇的“扫荡”，解放了桥头镇，准备迎接主力渡江。此时，驻扎在江州的国民党实力派、苏鲁皖游击总指挥刘世仪和副总指挥刘玉坤奉蒋介石指令阻止我军抗日，并策划向我军大举进攻，企图消灭我军。面对这样的形势，新四军挺进纵队司令员孟器宇认为，要扭转局势，关键在于能不能争取“江州二刘”保持中立。

“江州二刘”和国民党中央势力有矛盾，内部也有左中右之分。其部属第一纵队司令周明哲有一定的民族气节，不愿反共打内战。但“二刘”自持拥有 4 万兵马，又有蒋介石和江苏省长韩德勤做后盾，根本不把新四军放在眼里。而投降派和特务分子也在频繁活动，形势复杂而严峻。

为了争取局势好转，新四军挺进纵队派政治部主任黄秉光为代表，只身前往江州进行谈判。谈判之前，黄秉光拜访了周明哲。江州犹如龙潭虎穴，谈判异常艰难。刘世仪、刘玉坤和顽固派代表蒋公任、日伪代言人汪光夏和九姨太以及国民党特务分子段泽民等各种政治背景的人对黄秉光轮番围攻，百般刁难；黄秉光正义在胸，磊落坦荡，舌战群顽。

由于“二刘”暂时成为顽固派的反共同盟军，于是在谈判期间竟悍然向新四军大举进犯。我军对此实行了“人不犯我，我不犯人；人若犯我，我必犯人”的自卫原则，于战端初启时以少胜多，出奇制胜，把“江州二刘”打得损兵折将、焦头烂额。战后，为顾全大局，重开谈判，新四军释放了“二刘”部的俘虏，并真诚地提出只要他们放弃反共，共同抗日，可以不咎既往。

“ 二刘 ” 在我军坚持民族大义的立场下，同时也为了保存自己的实力，终于放弃了反共投降的立场，同意团结抗日。

黄秉光完成了谈判任务，策马胜利归来。一个抗日的新局面在苏北出现了，雄壮的《新四军军歌》声在大地上回荡着。

【评析与欣赏】

《东进序曲》是根据同名话剧改编摄制的。影片思想内容深刻，艺术上也颇具特色，是一部优秀的军事战争题材电影。概括来说，影片结构严谨，将敌、伪、顽、友、我五方力量交织在一起，构成一幕幕矛盾尖锐、关系错综、情节曲折、气势磅礴的好戏；刻划人物雄浑粗犷、语言精彩；在节奏把握上，表现出明快紧凑、一气呵成的基调，具有扣人心弦的艺术力量。

影片一开始，矛盾冲突立刻展开。第一回合是 “ 二刘 ” 的部下贺老五拦截我军追击桥头的日寇，奇峰突起，戏剧性强。刘玉坤从阵地上撤下周明哲，进而竟要从新四军手里强行接管桥头。虽然如此，我军从中洞察出 “ 刘 ” 受到蒋介石嫡系排挤，有可能团结到抗日的大旗之下，于是自然而不失时机地引出了黄秉光的出使江州。

黄秉光 “ 单刀赴会 ” 的精彩戏还没开锣，影片却笔锋一转，先在周明哲家展开一场前哨战。黄诚意拜访周，周一语双关地说：“ 江州的天气不好，难道你一点也不知道？ ” 黄泰然反问：“ 天气我倒不关心，请问这里的人气怎么样？ ” 当周告知刘玉坤决心打桥头时，黄语意深长地又问：“ 周大哥，在这出群英会里，你准备扮周瑜，还是鲁肃？ ” 二人正谈得投机，突然贺老五闯来要缴黄秉光的枪，结果却反被周明哲缴了贺的枪。倒是黄出来打圆场：“ 算了吧，别为我伤了你们老兄弟的和气！ ” 可以说，从影片开始至此，黄秉光的形象已经活灵活现地立起来了，他的机智、大度、幽默已经给观众留下了深刻的印象，同时也十分简练地点明了几位主要人物的身份、背景以及相互之间的关系。然而更重要的是对此后剧情的发展起着关键的作用，预示了笼罩着江州的险恶氛围，为紧接着的黄秉光 “ 舌战群顽 ” 作了铺垫，并为周明哲日后的转变埋下了伏线。

“ 舌战群顽 ” 一场，是影片的华彩乐章，虽然黄秉光有侃侃而谈的大段大段的政论性的语言，但观众不但不感到枯燥，相反却对此抱着极大的兴趣，看得津津有味。这段戏所以有力量，得自导演和演员的分寸感和节奏感。论战完，影片便嘎然而止，干净利落地结束了这段戏。观看这部影片时会常常情不自禁地联想起中国的古典戏曲《群英会》，人物众多、性格各异、高潮迭起，武戏文唱；而人物的大段对白又犹如精彩耐听的大段唱腔，铿锵有力、张弛有致，给人一种艺术美的享受。

影片在着力刻划人物的内心活动与人性的同时，对其外部特征也加以悉心设计，颇有讲究。如黄秉光潇洒而整洁的装束，大麻子刘玉坤套在手腕上的佛珠，行伍出身的周明哲虽为高级军官却打着绑腿，蒋公任身着长衫，汪光夏则穿西装打黑色领结并蓄 “ 仁丹胡 ”，特务段泽民是个手拄文明棍的瘸腿，还有手持双枪的贺老五等等，都强化了人物的典型意义。

《东进序曲》是一部典型的戏剧式结构的电影。在创作表现革命历史题材影片时，所谓纪实性并不是唯一的电影美学追求，可以百花齐放，拍出丰富多彩的风格和样式。只要拍得好看，观众都喜闻乐见。《东进序曲》的成功可以给我们留下许多有益的启示。

该片 1962 年获中国人民解放军总政治部颁发的优秀影片奖。

（张春如、彭加瑾）

我们村里的年轻人（续集）

1963 年
摄制：长春电影制片厂
编剧：马烽
导演：苏里　尹一青
摄影：郭振铤
主要演员：李亚林（饰高占武）金迪（饰孔淑贞）梁音（饰曹茂林）

【故事梗概】

桃花盛开时节，外出学习发电技术的孔淑贞、李克明回到家乡，他们找到老社长商量建水电站发电。老社长正愁劳动力不足，要他们放下电站，从明天起安心下地搞生产。孔淑贞见到高占武，俩人相约待电站建成后就结婚。

高占武去说服老社长同意办电站，他说办电站就是为了解放劳动力，但老社长仍不同意，公社赵书记劝他听听群众意见，连孔阴阳都很热心，老社长被说服了。赵书记让高占武先办起一个电气化训练班，各村的青年男女都赶来学习。李克明设计的电机房、粮食加工厂和职工宿舍很漂亮，大家都认为有些脱离实际，他虚心地接受了大家的意见。茂林的媳妇过去有些看不上克明，如今也原谅了他的过错。二狗、小亮、巧英、占武的学习都遇到了困难，但他们互相帮助，谁也不肯落后，孔阴阳捧着一本《电学常识》看得入迷，连车子被人家调转了方向都不知道，还没出村口呢就又转了回来。

红星公社周村大队向高占武求援，请他们派一名技术员帮助安装机器，占武决定派孔淑贞，淑贞和许多人都想不通，因为咱们自己的电站还没有建成呢！淑贞为此和占武吵了起来，占武启发她，我们闹革命，不只为了一个孔家庄，淑贞的思想通了，一个人悄悄奔赴周村大队，高占武赶到汽车站送行，只看见公共汽车抛起的一阵烟尘。

孔淑贞走了，孔家庄的刘会计告诉高占武，水轮机要等三个月后才能交货，眼看着秋收用电，大家可急坏了，心灵手巧的曹茂林做了个木制水轮机，但在试机时却失败了，高占武安慰大家说，这是成功的开始，老社长却说，发电的事以后再说吧！他又和高占武吵了起来，俩人正吵得不得开交，曹茂林和克明找到毛病了，动轮要重做，需要一块榆木板，老社长说用我家里的吧！

淑贞在周村安装电线柱时负伤住院了，孔家庄的电站却建成了。曾发誓说，青年人如果能鼓捣出电来，他就吃土的刘会计，望着闪亮的电灯和一撮子土可就傻眼了。事实也教育了老社长，他转变了观念，又派李克明去帮助周村，说是帮人要帮到底。

电站建成了，曹茂林和小翠在喜气洋洋中结为伴侣，高占武的婚姻却出现了危机，原来是淑贞担心自己残废，怕拖累他一辈子。高占武不顾一切赶到医院向淑贞表示了自己的一往情深。丰收歌声中，一对有情人终成眷属。

【评析与欣赏】

1959 年，长春电影制片厂由苏里执导完成了一部脍炙人口的农村题材影片——《我们村里的年轻人》。影片描写了我国山西农村孔家庄的一批青年人，退伍军人高占武、返乡女青年孔淑贞、心灵手巧的木匠曹茂林等人，为

改变家乡面貌，以坚韧不拔的精神，开山劈石，仅用两个月的时间就完成原来预计两年才能完成的打通山洞的计划，把龙泉水胜利引进村里。在与大自然的斗争中，这伙年青人也产生了爱情和友谊，有些思想保守的人也有了转变。这部影片采取了当时国内流行的富于东方特色的表现形式：一个人民内部先进与落后的思想“交锋”，外加一群青年人恋爱的轻松故事，再加上一首或几首富于生活气息、朗朗上口的歌曲……这样的作品生活气息浓郁，充满青春活力，轻松愉快、生动热烈，可观性很强。这部影片集中了当时长影和全国的一些艺术水准较高的艺术家，编剧马烽，歌词作者乔羽，歌唱家郭兰英等等。影片的男女主角孔淑贞由金迪饰演，高占武由李亚林饰演，曹茂林由梁音饰演，他们的表演很有光彩，充分表现出我国农村青年朝气蓬勃，充满青春活力，富有理想，勇于创造的精神面貌，他们的成功表演使他们一跃成为我国影坛著名演员，李亚林和金迪被选入当时的全国“22 大明星”之列。

《我们村里的年青人》续集，仍由原班人马演出，导演为苏里、尹一青。拍摄时间则在前集的 5 年之后。续集和前集相比，突出了青年人的情感冲突，两种思想的斗争则相对温和，故事的喜剧性也有所加强，因而受到观众的热情瞩目，仍取得较高的上座率。

续集的情感冲突表现得较有光彩。在前集中高占武和孔淑贞、曹茂林和小翠都已成为恋人，而李克明因为小翠拒绝了他的爱情有些情绪消沉。

影片是通过建设水电站这一事件中反映出的保守与进步的思想冲突来表现青年人的爱情的。在上一集中，青年人战胜保守思想劈山引水，这一集青年人则想利用水源，建设水电站，让家乡充满光明。但这一想法又一次遭到老社长和公社会计的反对，因为，青年人都修水利或建电站去，劳动力就少了，春耕和秋收都成问题。按常理，老社长的忧虑是对的，没有人就不能种庄稼，农民不种庄稼吃什么？但是，老社长忘了另一个道理，那就是：建了电站，有了电亦可以解放劳动力，科技也是生产力，所以，老社长和青年人的做法都有道理，区别只在于老社长过多地顾及了眼前，而青年，更多地想到了未来，未来总是属于青年人哟！当然，青年人中也不尽相同，李克明可以说是比较激进的青年人了，高占武要他设计电站和宿舍等等，他关在屋里一口气画出图样，大家一看蒙了，他的图样美是挺美就是有些脱离实际，结果被大家批评了一通，他也很泄气。这个细节很有意思，凡事不能脱离实际是对的，但是青年人有一些超越生活的美好理想也没有什么不妥，一个人，尤其是一个青年人怎么可以没有美好的理想，甚至幻想呢？所以，影片想表现李克明或一部分青年人的脱离实际是可以的，但因为人家画了一张漂亮的图纸，就批评人家“小资产阶级思想”显然不妥，反映出那个时代的痕迹，你想，如果有人只因为把自己的未来设计得比现在美一些，就被算到“资产阶级”那边去了，而且还要加上一个“小”字，该多别扭。

在《我们村里的年青人》（续集）中，高占武因为坚持建电站而和老社长发生严重争执，后来老社长被说服，总算同意他们建电站，但仍然将信将疑。要办电站先要培训技术人员，四面八方的乡亲们都赶来学技术，孔淑贞和李克明就成了大家的老师，李克明在学习中和邻村的巧英建立了感情，高占武和孔淑贞的感情可就出现了严重的危机。因为周村大队也正在安装电站，技术员突然生了病，只好向孔家庄求援，高占武当过兵自然看得远一些，决定最好的技术员孔淑贞去支援人家，但是他这个决定却遭到包括老社长在

内的许多人反对，因为我们尚且自顾不暇，如何去帮人家？孔淑贞自己更是坚决反对，结果两人吵一场，孔淑贞不理高占武了。高占武很快意识到自己的急躁，正要去向淑贞解释，却发现她已经一个人悄悄赴周村，高占武匆匆赶到汽车站为她送行，只见远去的公共汽车，而不见人影，这似乎预示着后来的意外与不幸。果然，孔淑贞在周村大队安装电线时腿部受了重伤，她怕落个残废，决定与高占武断绝关系，以不拖累他。而高占武和老社长觉得我们帮人要帮到底，又继续派李克明去帮助周村大队，此时学习班也结束了，巧英和李克明返回周村，并确定感情。但是孔家庄的青年人和高占武却不清楚他和巧英之间的事情，他们只知道孔淑贞要和占武断绝关系是在李克明去周村之后，而李克明在感情问题上又有“前科”，在上一集中他处理和小翠的感情时就不大利落，于是大家以为是这小子在“撬行”，结果是群起而攻之，李克明还不觉醒，告诉人家：是到周村后确定的恋爱关系，但人家是自愿的。你看，全都乱了套了！创作者在这里用的是巧合法，恰巧他在周村期间定下与巧英相好，又恰好淑贞在此期间决定断绝与占武的关系。由这一系列巧合造成误会，这喜剧性就出来了。幸亏高占武这个人比较成熟，他径直闯到医院去见孔淑贞，阐述了自己的爱情观，这一对有情人才没有天各一方，这一段经过磨难的姻缘不用说会很美满的。

曹茂林和小翠那一对就更有趣了，曹茂林心灵手巧，在个人感情上亦自有一套见解，本来小翠很讨厌李克明，但是他看出克明这人心眼并不坏，只是有点不够成熟，因此，他反过来要小翠正确对待克明，结果是，他们三人之间互相帮助，终于建成了电站。这部影片关于几对年青人的情感关系处理很得体，尽管有一点概念化，有一点那个时代的印迹，但总的倾向还是积极的、向上的，无论任何时代总要有一点值得人们思索、积极的、催人向上的东西嘛！

这部作品的幽默还体现在其他一些人物之间关系上，比如年纪并不大，思想却很保守的公社会计，他表现的比老社长还“顽固”，竟然信口开河与青年人打赌，说是，如果人家建成电站，真的发了电，他就吃土，结果人家真的建成了电站，电灯亮了的时候，端给他一撮子土，你说他吃还是不吃，这样的幽默实在令人忍俊不止。

还有老社长这个形象也很有趣，先是反对青年人建电站，后来又不同意孔淑贞帮助周村，等到自家的电站真快要鼓捣成了，孔淑贞受了伤，他又毫不犹豫地派李克明再去支援周村，还念念有词，帮人帮到底，这样的幽默使人物显得很可爱！

民族化的艺术形式，加上一点喜剧性，还有许多演员的本色表演，使得《我们村里的年轻人》（续集）获得很大的成功，在前一集放映 5 年之后公映，仍创造了相当高的上座率，的确难得。

（春雨）

冰山上的来客

1963 年
摄制：长春电影制片厂
编剧：白辛
导演：赵心水
摄影：张翠
主要演员：梁音（饰排长）阿不都力密提（饰阿米尔）

【故事梗概】

1951 年夏，晶莹壮观的冰山下，一马平川的戈壁滩上，新郎纳乌茹兹迎娶了新娘古兰丹姆，途中他们遇到刚刚当上解放军战士的阿米尔，当阿米尔看到新娘时，禁不住一怔。

阿米尔向杨排长报到并送给他一份指挥部的文件，那上面指示他们要加强萨里尔山口的警戒，待时机成熟一网打尽国民党残匪。同时提醒他们，驻地附近可能有匪特，要协助侦察员卡拉进山侦察。

阿米尔随排长参加婚礼，想起青梅竹马的伙伴小古兰丹姆被叔叔和江罕达尔卖走的痛苦往事，新娘子古兰丹姆悄悄溜出帐篷，两人相认后，她昏倒在阿米尔怀里，闻声赶来的新郎，尼牙孜老头，杨排长疑惑不解。

古兰丹姆自从认出阿米尔后整天缠着他要重叙旧情，阿米尔说过去的让它过去吧，但古兰丹姆却不依不饶，弄得他和杨排长都很挠头。古兰丹姆的丈夫也为此失魂落魄。

江罕达尔等匪徒决定趁夏天冰峰上有暴风雪的机会，待“ 真神 ”一到就里外夹攻吃掉共军把守山上的这个排，夺取整个南疆。由于纳乌茹兹没有及时向杨排长通知暴风雪的消息，一班长和阿米尔在坚守山口时不幸被冻僵，经抢救阿米尔脱离了危险，一班长却永远离开了他的战友。

三班长在查哨时遇见一个名叫阿曼巴依的老头说随他同行的那姑娘也叫古兰丹姆。阿曼巴依为后来的古兰丹姆作证，杨排长问谁能证明你是好人？他和古兰丹姆同时说，卡拉，原来是卡拉帮他们逃出匪穴，卡拉却被身后的冷枪打死。

杨排长让养病的阿米尔出来晒晒太阳，阿米尔深情地唱起了当年与小古兰丹姆的定情歌《花儿为什么这样红》，新来的古兰丹姆情不自禁地与其合唱起来，一对有情人历经磨难后紧紧拥抱在一起。

假古兰丹姆被人暗杀于基地，杨排长要阿米尔和古兰丹姆认尼牙孜老汉为父，他们和阿曼巴依筹划在巴罗脱节为两人举行婚礼。

巴罗脱节到了，匪徒们趁婚礼举行之际，抢夺山口，阿曼巴依露出凶恶面目指挥匪徒行动。战士们则按杨排长规定的信号包围了土匪，杨排长揭穿阿曼巴依正是匪首“ 真神 ”，卡拉是被他暗算的。匪徒全部被歼，杨排长命令向天空中发射三发信号弹，悼念逝去的一班长、卡拉、纳乌茹兹……

【评析与欣赏】

影片《冰山上的来客》是惊险故事片，这部于 1962 年开始拍摄的影片在拍摄时间将近一年，耗资 20 余万元的情况下因故停拍，赵心水同志知难而上，临危受命，重新搜集素材，重新构思情节，对原来的故事、人物做了较

大调整，使影片“起死回生”。完成后的《冰山上的来客》创造了当时故事片的最高上座率，荣获 1964 年长影“小百花”最佳导演奖，饰演杨排长的梁音获优秀演员奖。

但凡一部艺术作品能够获得成功，总有它的独到之处，总意味着对旧的艺术形式的某种突破，惊险片《冰山上的来客》在当时的突破主要体现为：一，声、画元素与故事的精彩结合。二，人物塑造突破了此前国产“反特片”常见的脸谱化倾向。三，一个好故事和对这个故事的杰出表现。

《冰山上的来客》是一部惊险片，它的故事应该说是很精彩的，首先既有边防战士与公开的匪徒的斗勇，又有与暗藏的敌人的斗智，而无论是敌人身边的我方侦察员，还是我方身边的敌人暗探，都具有双重身份，又都有失误，这就增加了作品的惊险、神秘、扑朔迷离。其次，这部影片在惊险的主线中还有一条爱情副线，这就既增添了抒情色彩，又调整了作品的节奏，使得影片人物丰满，情节起伏跌宕，更加引人入胜，这样的故事不能不说是好故事。

而尤其值得称道的是创作者没有糟蹋这个好故事，创作者在调动视觉元素表现这一好故事时有着杰出的表现。

如何不糟蹋一个好故事，这在当前的国产故事片创作中仍具有十分重要的意义，因为电影，说到底是导演的艺术。

《冰山上的来客》的故事外景全部在真实的雪山高原展开，创作者在表现这个故事时没有将雪山高原简单地处理成故事发生的自然环境，而是作为一个形象，一种修辞手段来表现的，处处给人以神秘、惊险、壮观、奇伟的感觉。例如序幕过后影片开头，新战士阿米尔路遇迎亲队伍的一场戏，就把冰山雪原拍得极其壮观，再配以高亢明亮的歌声“翻过千层岭哎，爬过万道坡，谁见过水晶般的冰山，野马似的雪水河……”使人一进入故事就产生一种寥廓、壮观的情绪。再例如，当杨排长发现一班长和阿米尔在匪徒袭击哨所和暴风雪来临，战友们又因故无法救援情况下坚守岗位，被冻僵时，他热泪横流，一面激动地喊着：“一定把他们救活！”一面连开三枪，枪声中四周冰山为之崩裂，还有结尾，战斗胜利了，杨排长命令向天空发射三颗照明弹以悼念牺牲的三位战友，照明弹在空中划出长长的线落入晶莹剔透的冰山雪峰中，都有效地强化了气氛，表现了特定的悲壮情绪。

这部影片的声画结合，特别是歌曲与故事的结合亦达到令人叹为观止的水平。一班长牺牲时的《怀念战友》就是一首由心底发出的英雄颂歌，抒发了诚挚的战友之情，表达了人们对献身和平的勇士的深切怀念。影片中尤为精彩的主题歌《花儿为什么这样红》的运用，更使人感动。这首歌在影片中出现三次，三次都既有共同的效应又有不同的作用。第一次是阿米尔误以为刚刚做了新娘子的假古兰丹姆薄情、变心，而作为一个解放军战士又不能因为个人感情影响军民关系，痛苦不堪中，他回忆起两人当年的青梅竹马，这首歌就在回忆中，小古兰丹姆被匪首热力普强行买去为奴时出现，歌声在这里与回忆联在一起，起到了叙事的作用，同时也将两个青年好友的诚挚感情与恶势力的残忍无情，和小人物对命运的无奈表现了出来，也起到修辞的作用；这首歌第二次出现是在排长已经对假古兰丹姆存有戒心之后，放羊路上，他发现假古兰丹姆又要借纠缠阿米尔之机，行侦察我方哨位之实，就让阿米尔唱起了这首“情歌”，以试探、确定假古兰丹姆的真实身份，结果假古兰丹姆果然中计，掉头而去。在这里，这首歌只起到了叙事的作用；第三次出

现这首歌是在真古兰丹姆出现，真假古兰丹姆为自己的身份发生激烈争吵之后，杨排长又一次有意让养伤的阿米尔唱起这首情歌，结果引来真古兰丹姆的热情回应，一对有情人历尽磨难后终于相认，歌声在这里又兼有了叙事与表现人物情绪的双重功能，具有动人心弦的艺术魅力。也许就因为这首歌与影片故事结合得十分紧密吧，这首歌数十年间一直是传唱甚为广泛、最受欢迎的电影插曲之一。

《冰山上的来客》的重大突破也体现在人物塑造上，对国产惊险片当时习见的脸谱化的突破，因而也使得这部作品中的人物，无论正面人物还是反面人物都显得比较复杂丰满、颇具光彩。

这部影片中的主要正面人物如杨排长，一、二、三班长，阿米尔等固然塑造得有血有肉，即使一些配角也同样给人留下较深印象。例如：尼牙孜老汉慷慨、豪爽又顾全大局，于不动声色中配合解放军完成了全歼匪徒的任务。再例如：尼牙孜老汉的儿子纳乌茹兹因闹情绪误了给哨位送御寒的大衣，并于无意中泄露了哨位位置，致使阿米尔险些冻死，一班长在负伤后英勇牺牲，这是个有缺点的“好人”，因此虽然他的错误造成无法弥补的后果，但在他因雪崩牺牲后，人们仍对他寄予深深的怀念。还有侦察员卡拉，本来他是一个机智、勇敢的侦察员，却又因正直、多情而遭人暗算，这样处理“英雄人物”无疑比那种单色彩、单侧面的“英难”性格更复杂、更丰满，也更具艺术感染力。在反面人物的处理上，阿曼巴依比较有光彩，从外面形象上阿曼巴依很像一个善良、敦厚的老者，又处处保护真古兰丹姆，因此当他的“真神”特务形象被揭穿后，取得的艺术震撼是可想而知的。正是这些复杂丰满的艺术形象使影片的情节更加曲折复杂引人入胜，而起伏跌宕、扑朔迷离的故事情节又为塑造丰满、复杂的性格提供了较好的基础。

对这部影片的故事设计当时曾有过争论，有人认为“某些情节存在着疏漏”，有的认为情节离奇虚假，等等。说这部影片的情节有疏漏是正确的，例如在两军对垒的严酷关头，仅凭一首歌来确定特务身份就的确有些简单化，过分浪漫的结果是丧失了可信性，其实惊险片是应该大不真实小真实的，这个细节在叙事上很精彩，可惜没有同时辅以其它细节增加可信程度，影片中类似的疏漏还有。但是说影片情节离奇虚假就没有道理了，反映出某些观众受传统审美观会有束缚，不懂得惊险片的独特审美机制，仍用常规艺术片的标准要求类型片的创作。其实惊险片本身就有相当强的假定性，它满足的是人们的超常心理体验，因此它的人物、环境、动作、情节都难免会有超常现象，要求一部惊险片处处与生活常态相对应，只能适得其反，无法满足人们的审美期待。《冰山上的来客》正是在这一意义上不避惊和险，才获得成功的，例如结尾时三班长以最高超的技术引开敌人的戏就是弄险，但这种弄险符合规定的情境，增加了影片的魅力。

（春雨）

野火春风斗古城

1963 年　黑白片

摄制：八一电影制片厂

编剧：李英儒

导演：严寄洲

摄影：曹进云　张冬凉

主要演员：王晓棠（饰金环、银环）王心刚（饰杨晓冬）陈立中（饰杨母）王润身（饰关敬陶）李壬林（饰高大成）

【故事梗概】

抗日战争相持阶段的末期，日寇控制下的地区兵力空虚。游击队政委杨晓冬在武工队队长和地下交通员金环、银环姐妹的护送下，进入冀中平原的一座古城，通过党的外围组织中的青年高自萍搞到了证件，落脚在地下党员韩燕来家。

杨晓冬根据情报判断，伪治安军团长关敬陶与日寇和伪治安军存在着矛盾，而关敬陶团在伪军中战斗力又较强，因此，如能瓦解关团，对日寇的军事部署和整个伪治安军将是致命的打击。遵照上级批准的行动计划，杨晓冬组织地下工作者，一方面展开了争取关敬陶的工作，一方面派韩燕来打入伪治安军，启发教育下层士兵，双管齐下，工作进展得很顺利。游击队在一次伏击中，俘获了关敬陶和特务队长蓝毛等人。乔装的蓝毛乘夜色脱逃，为惶恐中的日寇提供了线索，日寇发动了疯狂的大搜捕，将金环和杨晓冬的母亲等相继逮捕。高自萍在敌人的威胁下堕落为叛徒。

关敬陶经游击队教育之后被释放回来，这引起了敌人的诸多怀疑，日寇顾问多田和伪治安军司令高大成安排了一场阴险的对质：把软禁的关敬陶带到多田家中与金环见面，这意外的一击使关仓皇失措。机智干练的金环随机应变，将关敬陶大骂一番，消除了敌人对关敬陶的怀疑，金环然后英勇就义。

银环忍受着姐姐牺牲的悲痛，又急于搭救杨母，不慎在叛徒高自萍面前暴露了与杨晓冬的接头地点。当银环发觉泄密奔去相告时，杨晓冬已被特务逮捕了。高大成妄想利用母子的骨肉之情软化杨晓冬，进而将地下党组织一网打尽。杨母深明大义，为让儿子坚持斗争，完成民族重任，自己坠楼而死。银环请示了上级，严密组织了越狱的行动，在武工队和地下组织的配合下救出了杨晓冬。为了圆满完成任务，在武工队冲出城外时，杨晓冬却毅然留在城里隐蔽下来，继续领导地下斗争。

一天，关敬陶的部下正巧前来搜查杨晓冬的住处，在千钧一发之际，关出面解脱了危险。杨晓冬见时机成熟，与银环亲自登门拜访关敬陶，申明民族大义，批驳了曲线救国论的反动本质，并指出光明前途，提高了关敬陶的觉悟。党的耐心争取，金环、杨母的舍身就义，深深地感动了关敬陶，他决定弃暗投明。他乘高大成命令伪治安军出城抢粮的机会，带出全部人马，在武工队配合下消灭了前来监督的特务队，率部起义。

杨晓冬胜利完成了任务，在与战友银环告别的时候，留给她一件礼物，那是杨母一直盼望戴在未来的儿媳妇手上的一枚红心戒指。银环拿着戒指，深情地遥望着杨晓冬渐渐远去的身影。杨晓冬消失在灿烂的霞光里……

【评析与欣赏】

这是一部根据李英儒的著名同名小说改编的思想和艺术性都较高的电影作品。

要把一部 30 多万字的长篇结构成一部电影并非易事。在中国的银幕上，由长篇小说改编电影有成功的范例，也有不少失败的教训。

影片《野火春风斗古城》既不是原著简单化面面俱到片断式的“压缩本”，也不是将小说里最富有戏剧性的部分串连成一个“折子戏”，更没有采取为了忠于原著而不加取舍地拉成多部集的做法。编导者经过深思熟虑，最终从原著盘根错节、生活涵盖面极丰富的复杂情节中，凝炼出一条以人物的动作为依据，并贯穿全剧的主线——为配合根据地作战，杨晓冬和银环等地下党员在虎穴中，展开一场争取和瓦解敌人、特别是争取伪军团长关敬陶率部起义的斗争。由于可以公开行动的是银环，所以影片的主角便自然地落到这个人物身上了。这是忠实于原作的，然而又是产生质的变化的。影片无疑是一个成功的改编。

影片以精炼而细腻的艺术笔触，将银环的思想感情挖掘得相当深透。她既有热情、善良、忠贞的一面，又有莽撞、幼稚、脆弱的一面。尤其在细致描绘她冒着危险进行地下活动的同时，又生动地揭示出这个少女纯洁的心灵。这些，淋漓酣畅地表现在她和杨晓冬的爱情纠葛中。而对杨晓冬，影片在努力刻划他坚强、沉稳、机智的性格的同时，对他与银环的情感爱意则又表现得含蓄而有分寸，这和他的党的地下工作领导者的身份是相宜的、合情合理的。在银环和杨晓冬之间，影片又着力塑造了杨母这样一位深明大义、坚强不屈的母亲形象。她出场不多，分量却很重，除了紧扣戏的主线，对推动剧情发展发挥重要的作用之外，在杨晓冬和银环的爱情上又起着“穿针引线”的作用，更折射出杨晓冬形象的光彩。这仅仅从两场戏里就得到充分的表现：敌人逮捕了杨晓冬之后，为软化他，便残忍地将杨母也抓了起来。在牢房里，杨母对银环诉说自己什么也不怕，就是挂记着儿子的婚事。于是，老人将一枚戒指给银环戴在手上。接下来，敌人将杨母带来和儿子见面，杨母以崇高的情操鼓励儿子，为了不使儿子由于母亲被捕而受痛苦、折磨，毅然坠楼身亡，以鲜血和生命激励儿子坚持革命气节。

从以上所述可以看出，影片的编导者在表现严酷的革命斗争的同时，潜心追求和强调的是一个“情”字。导演在所著《求索篇》中就这部影片的创作意图指出：“我想通过剖析人的复杂思维，把革命者写成‘人’，而不是不食人间烟火的‘神’。人，是有感情、有七情六欲的。有欢乐、有悲伤、有昂奋、有低沉，这样才能使观众信服。”基于这样的创作主旨，影片没有渲染离奇，没有夸大惊险，而是用平实朴素的叙事方法，以粗线条勾画和工笔描绘相结合，力求准确而多姿多彩地再现当年地下斗争的画卷。

这部影片的演员阵容很强。王心刚扮演的杨晓冬，陈立中扮演的杨母，王润身扮演的关敬陶以及李壬林扮演的高大成，性格突出，细腻动人。尤其是王晓棠饰演的金环、银环姐妹，更具有艺术魅力。因为她成功地塑造了这两个艺术形象，曾被选为“百花奖”最佳女演员，由于“文革”爆发，此届“百花奖”遭到夭折，但金环、银环却长久地活在中国电影观众的心中。

王晓棠在塑造这两个人物之前，做了大量的案头工作，并在古城保定拜访了张勃烈士的妻子范素云。她怀着对烈士的崇敬之情投入到影片的拍摄中，同时培养性格迥异的两个人物的气质。对金环，强调刚毅、锋利，“凡

事拿得起放得下，走路一阵风，说话不饶人”；对银环，则把握文静、温厚，“情感上回旋多，女儿家的柔肠多”。难能可贵的是金环在影片里虽然只有四场戏，但却给人留下深刻的印象。镜头的运用配合着演员的表演，特别注意攫取她的眼神——那一对犀利、深邃的眼睛，那里面闪烁着大智大勇，只有肝胆相照的革命者才会有这样的眼神。例如“金环就义”这场戏，金环没有昂首挺胸，故作威武不屈状，相反倒是头发略微散乱，镇定中显得疲惫。甚至在日本人多田请她落坐喝茶时，她也“正好歇会儿养养神”，端起茶碗就喝，为的是“解了渴接着再骂”。直到拔下簪子，猛地刺向多田而被敌人开枪击中倒下，金环这个叱咤风云的革命女性的形象终于有棱有角、栩栩如生地烙印在观众的心头。

（张春如、彭加瑾）

农　奴

1964 年　黑白片

摄制：八一电影制片厂

编剧：黄宗江

导演：李俊

摄影：韦林玉

主要演员：旺堆（饰强巴）白玛央金（饰兰尔）次仁多吉（饰土登活佛）穹达（饰旺杰、郎杰）

【故事梗概】

强巴出生在西藏一个苦难深重的农奴家里。他生下不久，阿爸和阿妈就被奴隶主热萨·旺杰老爷活活地鞭打死了。他在年迈的奶奶照料下长到 10 岁，和被称为“黑骨头”的铁匠的女儿兰尔成了好朋友。奶奶死了，小强巴不得不进入热萨家当家奴，还要给旺杰的儿子郎杰少爷当“人马”，遭受着残酷的压迫。强巴不甘凌辱，咬破自己的嘴唇，从此变成“哑巴”，以沉默来表示自己的悲愤与反抗。

解放军进藏后，狡猾阴险的郎杰带着强巴去会见解放军，途中强迫强巴背他过河，愤怒的强巴猛地将郎杰摔下来。正当郎杰要惩罚他时，幸亏解放军到来，他才逃过一场灾难。解放军给强巴治了病，还扶他上马返回。强巴深情地凝望着这些“菩萨兵”，心中受到强烈地震撼。解放军刚刚离开，郎杰便命管家把强巴绑在马鞍上要活活地拖死他。兰尔和她的哥哥救下了强巴，强巴和兰尔决定一起去找解放军。不料半路上碰见了郎杰，二人被追捕时，纵马跳下江边的悬崖。兰尔被解放军救起，强巴却被郎杰抓了回去。郎杰要处死他，土登活佛却将他送进寺庙当喇嘛，要他一辈子塑佛像，以解脱“罪过”。

1959 年 3 月，西藏上层反动分子在帝国主义阴谋策动下发起了分裂祖国的武装叛乱。叛乱很快便被粉碎了，郎杰胁迫强巴出逃，在途中又一次骑在强巴身上。临出国境时，强巴和郎杰展开了殊死的搏斗。正当郎杰要对强巴下毒手时，一名追来的解放军战士击毙了郎杰，但自己也同时负了重伤。他牺牲前，从怀里取出一条染血的哈达，献给这位藏族兄弟。

怒狮般的强巴奔回寺庙，取出叛乱分子藏匿在佛像里的枪支武器。伪善的土登活佛为销毁罪证，刺倒了强巴并纵火烧寺庙。受伤的强巴抱着一捆枪从火海中冲了出来，当场揭露了土登活佛的阴谋和罪行。

在医院里，兰尔流着眼泪要强巴重新开口说话。“哑巴”强巴激动不已……

深沉的“无字歌”回荡起来，渐渐化作一曲高昂的歌——

喜玛拉雅山，再高也有顶，

雅鲁藏布江，再长也有源；

藏族人民再苦也有边，

共产党来了苦变甜！

【评析与欣赏】

这是一部史诗性的影片，也是建国后 17 年中国电影中的一部具有代表性的影片。它有着鲜明的政治色彩，但调动了诸多的艺术手段，使影片的思想

性与艺术性得到了比较完美的结合，从而产生出强烈的艺术感染力。

需着重指出的是，黄宗江创作的文学剧本为影片的拍摄提供了一个坚实而出色的基础。对话少，文学性强，银幕感强，充分体现了电影的艺术特性，是剧作的一大特色。不但读来引人入胜，更为导演、摄影、美术、表演等各个创作部门传递出十分具体的视、听感受、文学剧本分上、中、下三卷，严谨地展现了随着剧情的推进而发展、延伸的不同年代时空，具有一种历史纵深感和浓烈的诗意。在这样的框架之中，剧作选取一系列生动而典型的情节和艺术细节，突出地刻划了主人公强巴的艺术形象。对其他各种人物，也是疏密得当，描写得各具光彩。在反面人物方面，对土登活佛的勾勒相当出色，冲破了公式化、脸谱化的陈旧模式。

影片把对尖锐的阶级对立的揭示，与戏剧式电影表现强烈冲突的艺术风格结合在一起，通过高度的艺术概括，把整个农奴阶级的命运通过一个农奴的痛苦和觉醒表现出来。把阶级压迫和对立凝炼为农奴主热萨父子、活佛土登和农奴强巴的矛盾。面对残酷的欺压，强巴以种种方式进行反抗。他三次从背上摔下老爷，很有层次地表现了他的性格以及思想发展脉络；而三次反抗的结果却是遭到更残酷的惩罚，形象、深刻地揭示了压迫者和被压迫者之间阶级对立的残酷性。

影片中的许多情节和细节具有一种象征意义，如“人马”、铁索链、皮鞭、护身符、五角星、在佛像里藏匿的枪支等等，含义深长，耐人寻味。尤为突出的是影片结尾时的大火和强巴从“哑巴”而开口说话，具有强烈的震撼力，隐喻着百万农奴的最终觉醒。

《农奴》充分运用电影视听的表现手段，有效地服务于叙事和气氛的宣染，这是一部黑白片，明暗对比强烈的影调和光线处理造成一种独特的视觉效果。利用高原强烈的阳光形成的不同光彩，低调表现出阶级压迫的阴森可怖，高调则展现出解放军带来的光明。同时，画面明暗的大反差又给人一种颇有力度的造型感，人物和景物在这种大反差中显得特别富于雕塑感，透出质朴、粗犷的艺术美。

影片开始时的一组镜头，出现了雪山、白云、江水，画外则传来闷雷般的法号声。这个音响处理极富悬念感和神秘感。镜头从金碧辉煌的寺庙金顶摇到巨大的号角和身披袈裟、头戴“鸡冠帽”的吹号喇嘛。接下来，镜头俯拍农奴们背着沉重的粮袋艰难地拾阶而上前来交租。这些，都形象而生动地交待了故事发生的规定情境。

导演艺术手法洗练，特别强调了与所表现内容相适应的缓慢沉重的节奏，在整体上很好地营造出令人感到压抑的艺术氛围。

影片《农奴》中的人物全部选用藏族演员来扮演，他们是上海戏剧学院表演系的毕业生。由于他们熟悉生活，深刻理解影片所要表现的内容，因此饰演的角色显得特别真实和富于浓郁的生活气息。尤其突出的是扮演主人公强巴的旺堆，他本身就曾是一个农奴，还当过喇嘛。亲身经历的生活体验使他在艺术实践中迸发出充沛的激情，他所塑造的强巴的形象，朴素、自然、层次分明，具有感人至深的力度。旺堆拍完影片写下的创作体会文章，其标题就是《西藏农奴的觉醒》。许多评论指出，在银幕上，已经分不清楚是旺堆还是强巴了。演员和角色完全融为一体，达到了水乳交融的艺术境界。

影片的音乐创作除了为影片谱写一系列气氛性的乐曲，还成功地创作出一支具有藏族民歌特色的主题歌《共产党来了苦变甜》。歌曲感情深挚、旋

律感强、委婉动听，迅速在群众中传唱开来。

《农奴》这部影片的成功摄制，可以给人以许多启示。鉴于电影是一门综合性的艺术，那么任何一个环节的粗糙或疏忽，都将会给影片造成无法弥补的缺陷。因此，各个艺术创作部门的良好艺术素质和通力合作，是提高一部影片整体艺术水平的关键。

《农奴》1981 年获菲律宾马尼拉国际电影节 " 金鹰 " 奖。

（张春如、彭加瑾）

早春二月

1964 年　　彩色片

摄制：北京电影制片厂

编剧：谢铁骊

导演：谢铁骊

摄影：李文化

主要演员：孙道临（饰肖涧秋）谢芳（饰陶岚）上官云珠（饰文嫂）高博（饰陶慕侃）王培（饰钱正兴）马佳（饰采莲）

【故事梗概】

肖涧秋几年来几乎跑遍了大半个中国，如今他应好友芙蓉镇中学校长陶慕侃的邀请前去任教，轮船在平静的河里行驶着，他在船舷边上见到一个系着白头绳的妇女带着两个孩子，她的丈夫是革命军，死于广州，他顿时充满了同情之心。肖涧秋的到来受到了陶慕侃全家的欢迎，他的妹妹更是喜出望外，他们谈起文嫂的情况，肖涧秋才知道他在船上遇见的孤儿寡母，竟是老同学李志浩的家小。第二天，肖涧秋就冒雪专程看望文嫂一家，他看到他们的处境非常艰难，表示今后要负担一点孩子的责任。他回去后去了陶岚家，弹起了他过去创作的《徘徊曲》，倾诉了他的彷徨与苦闷。几天后，他们漫步在梅树林，陶岚羡慕他有自由东奔西跑，肖涧秋说他只是一只孤雁！在肖涧秋的关心下，文嫂的女儿采莲来小学部上学，肖涧秋每天都跑到桥头来接。纨绔子弟钱正兴千方百计要娶陶岚，陶岚哭着不答应。钱正兴的父亲恶势力很大，陶慕侃又不敢得罪，感到进退两难。文嫂迫于流言蜚语，不想再让采莲上学，肖涧秋只得来到文嫂家，总算把采莲接走。上学路上，采莲告诉肖涧秋小孩骂她有个野爸爸，妈妈哭了……肖涧秋陷入了苦闷之中。陶岚告诉肖涧秋钱正兴以辞职威胁，原因是因为她爱上了肖涧秋。肖涧秋一反常态一杯一杯地喝酒，他开始振作起来。他继续接采莲来上学，他不顾舆论和陶岚一起领着学生赛球，他们之间也越来越亲密了。这时钱正兴写匿名诗造他的谣，他们非常气愤，陶慕侃提议他去休养一下，肖涧秋说他不能不清不白地走了，他要继续呆下去。第二天，肖涧秋去上课，教室里没一点声音，只有王福生一人跑来听课，陶岚挨家挨户地把学生找了回来，才知有人在捣鬼。不久又传来了阿宝的死讯，肖涧秋来到文嫂家见她悲痛欲绝，肖涧秋鼓励她好好活下去，文嫂说她怎么活下去呢？肖涧秋说她还年轻，可以改嫁，文嫂只是摇头。肖涧秋回到学校，猛然间，一个想法出现在他脑海里，他思虑再三，终于艰难地告诉陶岚为了用根本的方法救济她们，他决定娶文嫂，陶岚说这是同情，不是爱，哭着跑了。这时钱正兴跑来说如果肖涧秋和文嫂结婚，他愿意帮助一千元，肖涧秋狂怒地把他赶走。陶岚回家后哭了一夜，表示从此不嫁人了，次日下午，又传来了文嫂吊死的消息，肖涧秋一口气跑到文嫂家，心如刀绞，万万没想到自己的好心反而害死了文嫂。残酷的现实，鼎沸的舆论使肖涧秋病倒了，他感到芙蓉镇并不是世外桃源，并决心离开芙蓉镇。在一个春光明媚的清晨，他提着皮箱离开了芙蓉镇。他要终止徘徊，投身到时代的洪流中去，陶岚闻讯后紧紧地追来，她坚定地向前猛跑……

【评析与欣赏】

影片《早春二月》根据柔石的中篇小说《二月》改编。

1960—1965 年的中国电影既经历了调整中的恢复和提高，又经历了“左”倾批判运动的高潮，这个时期电影的产量虽处于低潮，但是在总体上的艺术质量却达到了历史的最好水平，《早春二月》就是这样一部具有经典意义的艺术精品。影片《早春二月》系根据柔石的中篇小说《二月》改编而成，它的剧本写于 1962 年，影片完成于 1964 年，它是“新侨会议”和“广州会议”的重要成果之一。当时，“以阶级斗争为纲”和“大写十三年”开始流行，影片的编导选择这样一个反映小资产阶级知识分子徘徊探索又充满人情味和人道主义题材的电影，是需要冒很大风险的。果然，影片拍完不久就受到了前所未有的大批判，1964 年 7 月康生将它打成大毒草，它的罪名就是宣扬资产阶级人道主义、人性论和阶级调和论。这种荒谬的批判在 70 年代末已经受到彻底的清算，但是，我们仍有必要对这部影片的成就，重新作一认真的研究。

影片《早春二月》最大的成就表现在“左”倾文艺思潮喧嚣之时，它在题材上和主题上均有重大突破。它叙述发生在 20 年代江南小镇的一段故事，通过肖涧秋和陶岚这两个极富魅力的形象，大胆地表现了人道主义精神的光辉及其局限。人道主义是欧洲文艺复兴时期兴起的一种进步思潮，它提倡关怀人、尊重人、以人为中心的世界观，要求充分实现发展人的天性和权利。17 年时期我们对它采取全盘否定的态度，然而 50 年代中期兴起的前苏联的新浪潮电影，很大程度上就是因为他们能正确对待人，创作上出现了一个极大的飞跃。《早春二月》不仅表现了人道主义积极的一面，而且也深刻地揭示了人道主义在今天的局限性，它向人们昭示：一切有为的青年只有从小资产阶级的徘徊中醒悟，投身到时代的洪流中去，才会有真正光明的前途。影片的编导为了深化这一主题，对柔石的小说作了很大的改动，影片中的肖涧秋比起小说来多了不少亮色，原作中他来芙蓉镇只是厌倦了都市，来到乡村寻求宁静，而影片中的肖涧秋则是一个“五四”运动退潮后继续探索人生道路的知识分子，他与革命思潮还有联系，常阅读《新青年》、《语丝》之类的进步刊物；小说中他与文嫂的关系暧昧，影片中改为纯粹为了人道主义的同情而娶她；影片还增加了王福生这样一个人物，更加突现了肖涧秋的高尚的人道主义情怀。文嫂的自杀和王福生的辍学宣告了肖涧秋的人道主义道路走不通，这种创造性的改编，大大增强了影片的思想内涵，生动地表现了人道主义的可贵之处及其必然失败的悲剧，唯有投身人民大众的解放斗争才是拯救社会的唯一出路。因此，《早春二月》根本不是什么毒草，而是一部思想上具有大胆开拓精神的优秀影片。

影片成功地塑造了肖涧秋、陶岚这两个 20 年代青年人的典型形象，孙道临和谢芳的表演给人们留下了极深的印象。肖涧秋作为一个“彷徨者”的形象是颇为独特的，特别是五六十年代中国影坛强调“让工农兵英雄人物占领银幕”的情况下，出现了这样一个在迷茫中寻找出路的复杂形象是很难得的，然而他的苦闷和徘徊又不同于哈姆雷特，这是一个受革命影响的中国知识青年的彷徨，他有卷入是非漩涡的沮丧，势利小人的中伤、文嫂的死和王福生退学给了他重重的打击，他经过一次又一次痛苦的摸索，终于找到了一条该走的道路，这是新中国早期电影史上的一个不可多得的形象。影片中的陶岚也极有光彩，虽然她喜欢说“我行我素”，“我是只顾自己的个人主义”，实质上她是一个善良、热情和美丽的女性，她的个性解放的“叛逆”性格是

无可指责的。她的高傲任性只是她的一种独特形式的反抗，她的大胆追求只是行使自己正当的权利，在 20 年代的乡村小镇，能出现这样一个毫无传统精神枷锁的带有“女权色彩”的女性，确是引人注目的。影片《早春二月》在塑造人物时有一条成功的经验，就是它力戒大跃进以来中国电影“直露粗浅”的通病，力戒作品有过于鲜明的指向性和目的性，将主题消溶到活生生的感性形象中去，很大程度上实现了恩格斯所说：倾向应当从场面和情节中自然而然地流露出来，而不应当特别把它指点出来。这种创作上的“莎士比亚化”的精辟见解，实质上就是主题的“淡化”，或称之为“寓教于乐”。在今天的电影创作中已经发展为主题的多义和朦胧，我们对于 17 年时期《早春二月》的这些可贵的经验，理应给予高度的评价。

《早春二月》的另一特色，是影片运用各种造型手段的高度功力，无论是外景、内景、服饰、道具无一不认真推敲，像芙蓉镇的一派江南小镇的景象，陶家内外的环境与摆设，文嫂家的贫苦与破旧以及多次出现的西村桥头等，都给人留下了深刻的印象。特别值得一提的是影片的编导继承中国的传统美学，善于以景抒情，情景交融，营造出许多浓郁的情绪氛围，如纷纷扬扬的大雪天肖涧秋向文嫂的破旧草屋走去，肖涧秋从文嫂家出来那一片银白的初晴的原野，肖涧秋与陶岚漫步在灿烂夺目的梅林，肖涧秋出走时那一片金灿灿的芳草地，都像一首首动人心弦的诗篇，给观众带来了极大的审美享受，因而本片被香港舆论界称之为“最美丽的电影”。影片在镜语的运用上也有不少成功的段落，如肖涧秋迈着欢快的脚步去看望文嫂和采莲时，采用了这样一组镜头：

1、蓝天白云，花开似锦。

2、山头塔影，群鸭争食。

3、小桥流水，碧波白帆。

后来流言蜚语传来，肖涧秋受了很大刺激，木然走着，影片用了这样一组镜头：

1、天边乌云滚动。

2、疾风掀起树枝。

3、骤雨击打着荷花池水面。

这两组镜头都是通过一系列景物排比，生动地表现了肖涧秋的欢快与忧愁。而影片结尾那个跟踪陶岚沿着肖涧秋的足迹奔跑的运动镜头，很好地表达了陶岚的焦急心情和奔向时代洪流的内涵，给人留下了无尽的回味。

影片《早春二月》是谢铁骊的代表作，具有浓郁的抒情色彩和鲜明的清新、细腻、典雅的艺术风格，是新中国 17 年电影艺术高峰的代表作之一，也是世界影坛上一朵永不凋谢的奇葩。曾获得 1983 年葡萄牙菲格拉达福兹国际电影节评委会奖。

（邓烛非）

桃 花 扇

1964 年　彩色片
摄制：西安电影制片厂
编剧：梅阡孙敬
导演：孙敬
摄影：王志雄
美工：姜平　胡洁生
作曲：攀步义　魏瑞祥
主要演员：王丹凤（饰李香君）冯喆（饰侯朝宗）

【故事梗概】

明朝末年，奸党弄权，清兵压境，一批复社文人聚会留都南京。他们在莫愁湖畔听柳敬亭说书，抒发兴亡之感。柳敬亭宁可饿死，不当奸党门客，众人交口称颂气节。

祭孔之日，复社中坚吴次尾、陈完生等人公推侯朝宗领衔，在孔庙贴出“留都防乱公揭”，痛打了宦党魏忠贤的干儿义子阮大铖。

一次偶然机会，侯朝宗与画舫上的秦淮名妓李香君邂逅，父友杨龙友自告奋勇陪同前去媚香楼寻访。正巧李香君与众姐妹共度盒子会，由苏生吹笛，欢唱《牡丹亭》。侯朝宗吃了闭门羹。后来他把摺扇扔上楼去。李香君在扇上见到侯的名字，敬重他打了阮大铖，热情邀他上楼待茶。两人一见倾心，由杨龙友从中撮合，成就了好事。新婚之日，侯朝宗在扇上题了情诗送给李香君，当李香君得知这次新婚嫁妆花去的三百两银子都是阮大铖出赠时，便当场脱去嫁时盛装，决心退还银两，打破了阮大铖收买侯朝宗的阴谋。

福王登基，马士英当了宰相，阮大铖又受重用。他对复社下了毒手，将吴次尾、陈完生等人逮捕入狱。柳敬亭、苏生劝侯朝宗投奔史可法。但阮大铖仍不善罢甘休，进谗马士英好迫李香君嫁重贿捐官的田仰。李香君至死不从，一头撞去，血溅扇底，昏死了过去。杨龙友从中斡旋，让媚香楼主李贞丽李代桃僵，冒名远嫁田仰，度过了难关。

杨龙友在溅血的扇面上添笔点染，成了一把桃花扇。李香君抱病抚琴，自悲身世。众姐妹嗟叹不已。至此，阮大铖的迫害并未停止。先是逼迫苏生为他向福王献媚的传奇《燕子笺》吹笛，苏逃离南京去找侯朝宗。李香君托他捎去桃花扇。后来阮大铖又拘走李香君等为他排演《燕子笺》。这时，清兵南下，史可法扬州殉国。侯朝宗只身逃回南京。当他重返媚香楼时，早已满园荒芜，人去楼空。接着他也被捕，鎯铛入狱。

顶替李贞丽的李香君在排演时，当着马士英和阮大铖的面指桑骂槐，痛斥奸党误国。阮大铖听出后恼怒万分，要将李香君打死，亏得杨龙友以翁舅之亲向马士英求情，李才免于一死。

劫后余生，李香君与众姐妹在山上道庵安身。苏生在江北找不见侯公子，送还了桃花扇。李香君见物思人，倍加思念。正在这时，侯朝宗找上山来，李香君大喜过望，正要畅叙离情，侯朝宗脱下风衣风帽，露出一身清装。李香君见侯失节降清，气恨交加，当场撕了桃花扇，晕死过去。侯朝宗只得在众目睽睽下，手拖风衣，蹒跚而去。

【评析与欣赏】

电影《桃花扇》改编自清代孔尚任的同名历史传奇。孔尚任是孔子的六十四代孙。由于历史和阶级的局限，原著虽然写了晚明的内部矛盾和政治的腐败，以及李香君忠贞于爱情和她不屈的斗争。但是最后的结局，却是让李香君和侯朝宗一起团圆，二人双双入道。经过再度创造的电影《桃花扇》加强了离合之情和兴亡之志，尤其是将双双入道的结局改为李、侯决裂，突出了民族气节的主题思想，在内容上有了新的发展。

在艺术上，电影《桃花扇》也有独到之处。首先，匠心地安排了反衬手法。除了在大背景上把南明朝中的魏阉余党与忠于大明、誓死抗清的复社中坚形成反衬外，又把复社中矢志不二，坚持抗清到底的吴次尾、陈完生与晚节不忠的侯朝宗作为反衬；再把处在底层的说书人柳敬亭和唱曲者苏生与享有盛名、学士清流的侯公子互为映衬。在感情的主线上，突出了侯朝宗的最终失节对李香君的誓死守节的反衬。在这些多种层次的反衬中，阮、马等权臣与李、侯之间的反衬是明的，一开始就是阵营对垒，旗帜鲜明，而李香君与侯朝宗的反衬却是隐的，先是写相成，后再写相反。起初是浓笔渲染风尘结知己，最后突然急转，道不同不相与谋，以撕扇透恨作结。这种隐而后发，欲抑先扬式的反衬，更显出反衬的有力。至于复社中坚人物和说书唱曲的底层人民与侯朝宗的反衬，则是穿插式样的，散见全剧，使守节和失节者的对立，无处不有，更见强化。所有的反衬都围绕一个中心，那就是气节，也就是李香君所推崇和力行的：“忠奸不并立，水火不相容”，“生当为人杰，死亦为鬼雄”。多层次，多组合反衬手法的结果，使剧中的冲突起伏跌宕，错落有致，人物形象更为鲜明，主题思想更为突出。

对比手法的成功运用，也是《桃花扇》的显著特点。这出爱情悲剧全剧充满着爱与恨的强烈对比。李香君对侯朝宗的爱，爱得刻骨铭心。为了侯公子，她可以誓死不下媚香楼，为了侯公子，她可以以命相许，血溅桃花扇。她对阮大铖之流的恨，恨得不共戴天，以至身临罗网，仍敢冒着生命危险，当堂改唱《燕子笺》，骂出了：“俺作个女弥衡，挝渔阳，声声骂，看你懂不懂！”李香君的爱恨分明，甚至在细微末节上。如她读《精忠说岳》，凡是秦桧的名字，就用香火烧掉，见到岳飞的名字，就用红笔加圈。读到岳飞归天时，竟痛哭了一夜。李香君的敢爱敢恨，对阮、马之流的汉敌是如此，对于深爱的侯公子也是如此。当她知晓原来抗清的侯公子已经变节，便将满腔的热爱，变作一声“我好恨！”断然撕扇斥侯，千恩万爱顿时一笔勾销，由爱而恨，爱恨的对比反差如此强烈，更激起回转反侧的感情波澜。

重返媚香楼也是感情色彩上的另一种对比。侯朝宗第一次到媚香楼是无意中寻花问柳，喜遇知音。这个段落充满着欢快情绪。侯朝宗投之以扇，李香君报之樱桃，又是管弦欢玩盒子会，又是乘兴赋诗香扇坠，侯公子正是春风得意时。第二次再到媚香楼，这回是有意栽花，却是人去楼空。昔日曾是欢声笑语的地方，如今已是景物萧疏，面目全非。当年新婚燕尔的绣楼，现在蛛网尘封，帐幔残破。侯朝宗睹物思人，以景托情，借情写景，两次媚香楼前后对比，欢与悲，得与失，形成极为鲜明映照，在离情别绪中侧写了李香君。

开头和结尾也有巧妙的对比。影片开头在侯朝宗听说书谈气节之后，李香君首次出场第一个照面说的也是气节。侯朝宗到秦淮河上画舫笙歌，不由得吟出诗句：“商女不知亡国恨，隔江犹唱后庭花”。李香君接口而出：“不

知亡国恨的岂止是商女！”一声感叹，托出一位感慨时世，崇尚气节的风尘女子。影片的结尾也收在气节上。侯朝宗易志失节，不但失去了民族气节，同时也失去了风尘知己，失去了李香君的真情一片。撕碎掷地的桃花扇鞭挞的是叛变失节的无耻之徒。《桃花扇》以颂扬气节始，以鞭挞失节终，前呼后应，以卑贱的青楼女子与高贵的望门名流对比，以誓志守节的贞女与叛变失节的叛夫相比，在对比中刻划出一个光彩照人的李香君来。

《桃花扇》在结构上也很有特色。全剧以扇命名，一把扇子贯串始终。桃花扇作为颂扬气节的重要道具，它不只生动写照了李香君的悲欢离合，而且也是架构全剧，层层推进情节的重要艺术手段。侯朝宗手中的这把扇子，从开始时的祭孔痛打了阮大铖起，就成了气节的象征。李香君因它而相识了侯公子，并且由景慕而相敬，从相敬到相爱，终于以身相许。侯朝宗对着这个号称香扇坠的秦淮歌女，以扇赋诗：“随即团扇景，摆动一身香”。成婚之日，侯朝宗又在扇上题诗完情，称誉李香君：“清溪尽是辛夷树，不及东风桃李花”。扇子又成了爱情的信物。不久，风云突变，阮大铖逼婚，李香君誓死不从，以首撞桌，血溅扇面。杨龙友添笔点染，花借美人血，真的成了一把桃花扇。后来侯朝宗出走，李香君为排遣思念之情，寄托飘零之苦，以扇代信捎给侯公子，几经周折，侯公子没有找到，扇子又回到李香君手中。扇底飘零，桃花薄命，这把扇子又成了薄命女子的命运写照。最后侯、李重逢，李香君发现侯朝宗变节，毫不足惜地将曾用生命捍卫、鲜血点染的定情诗扇撕破，扇与心同碎，完成了桃花扇与李香君命运与共的最后一笔。一把扇子在一部作品中把思想、感情、命运纠葛得如此紧密，起到穿针引线，一石数鸟的作用，堪称一绝。

影片中的音乐也是珠联璧合，全部的音乐唱腔都是在昆曲的基础上创作发展而成的。昆曲的抑扬顿挫，委转幽婉的曲调和典雅古朴的唱词，不但在形式上与历史古装片的风格浑然一体，而且在内容上，音乐还与剧情水乳交融，为营造气氛，抒发感情，塑造形象发挥了铺叙作用。影片一共用了七个唱段，由于有机溶入剧情，毫不显得多赘。开头的柳敬亭说出，“金陵王气渐凋伤，六朝兴废伯思量，沾泪说出儿女肠”。借着江南胜景引发兴亡之感，为全部影片立目。其余的有三处唱段，专为李香君设计。一是抗婚血溅桃花扇后，画外的歌声是：“孤景怯，弱魂飘，春丝梦一条，血痕一缕在眉梢”。唱出了此情此景中一个弱苦女子的悲惨景况。另外两段，一段是在李香君病中的歌声：“欺负俺贱烟花命飘飘，仗着那宰相府感骄傲，得保住这无瑕洁白峰，免不得揉碎如花貌。”还有一段是在骂筵中李香君所唱。从似泣似诉的悲叹身世到奋起骂贼的激昂慷慨，音画结合，通过不同的侧面生动地描绘了这个秦淮女不屈不挠，以死相争的贞烈形象。至于侯朝宗的重返媚香楼，整个段落不用任何言语，全由音乐唱段来表情达意。当侯朝宗的所闻所见在主观镜头中一一展现时，陪随着的是深沉的音乐：“萧然，美人去远！芳踪悄悄，芳草萋萋，好花枝不照丽人眠。”唱出了无法用言词表述的离情别绪。前后两次盒子会的音乐唱段，前一次是寻芳之时，后一次是劫难之后。欢聚和悲逢唱的都是名曲《牡丹亭》：“姹紫嫣红开遍，便赏心乐事谁家院”，“似这般都付与断井残垣，良辰美景原何无。”这个唱段第一次欢聚时被不期而遇的候公子打断，第二次劫后重逢时又悲时伤事泣不成声没有唱完。没有唱完的唱段却是十分贴切地烘托和渲染了当时气氛和情境。影片结束时的唱段，也是画外歌声：“扯碎扯碎一条条，儿女浓情一笔销。”不绝如缕的

音乐，留下了此恨绵绵无尽期的余音，深沉而且悠长，音乐起到了不可取代的作用。

（顾象贤）

小兵张嘎

1964 年
摄制：北京电影制片厂
编剧：徐光耀
导演：崔嵬　陈怀皑
摄影：聂晶
主要演员：安吉斯（饰张嘎）吴克勤（饰胖墩）张莹（饰罗金保）于绍康（饰区队长）张平（饰钟连长）

【故事梗概】

1943 年春，白洋淀上有个少年在驾船抓鱼，他叫张嘎，人小胆大，是个出了名的机灵鬼。忽然远处传来枪声，钟连长被敌人的子弹打中了胳膊，小嘎子把他救了出来，安置在一座破庙里养伤。钟大叔给他做了一支木头手枪，还给他讲罗金保捉汉奸的故事。这时，两个伪军钻到破庙，没有发现他们。伪军走后钟大叔跑出胡同，碰上了伪军，他和群众一起被押走了。嘎子奶奶也被押到祠堂前的广场上，龟田抽出军刀威逼奶奶交出八路，钟大叔挺身而出并且狠揍了龟田，奶奶见钟连长被带走，跑了过来，被龟田杀害。奶奶牺牲后，嘎子告别了乡亲，毅然去投奔八路军。他在一个村子里发现一个戴墨镜、穿绸衣的“汉奸”，骑自行车过去，他悄悄地用刺把车带扎破，十分得意地跟在汉奸后面。嘎子发现他带着一支驳壳枪，就用木头枪顶住他的腰，叫他举起手来，却被那人撂倒在地，喝令嘎子跟他走。经过一段迷宫般的神秘的路程，他们来到一间热闹的屋子，原来这是八路军的队部，那个“汉奸”原来就是八路军侦察英雄罗金保，那老头就是区队长，嘎子受到了大家的欢迎，他向两位叔叔表示了参军的决心。

队伍转移了，罗金保和嘎子留下来，他俩装成卖西瓜的农民，日军的翻译官拿起西瓜就吃，罗金保警告他，翻译官刚想掏枪，就被制服了，他被带回了队部，区队长给他做工作，翻译官表示愿意效劳，区队长就放他回去了。嘎子和胖墩摔跤，输急了眼，咬了对方一口，受到孩子们的奚落，他无聊地爬上房顶，发现胖墩和老满叔正在做饭，他用草把烟筒堵了，爷儿俩在院子里直咳，区队长狠狠地批评了嘎子，罚他蹲禁闭。新的伏击战打响了，嘎子跃出战壕，发现一名伪军官正夺路在水中逃命，水性很好的嘎子同他在水里扭打起来，嘎子夺了他的枪，把他俘获了。区队长夸了他一番，才发现他屁股上挂花了。他被送到荷花塘养伤，受到了杨大伯一家的悉心照料。嘎子乘杨大伯一家人不在时，悄悄地走了。刚一进村就遇上伪军。伪军紧追不放，他跑到老满叔家，老满叔把他藏起来，伪军用枪托打老满叔爷儿俩，嘎子便拍着胸脯站了出来，伪军把他关了起来。

龟田让各村向据点送粮食，天黑时，区队长化装成老百姓带着粮队来到城门下，在翻译官的配合下，伪军把城门打开了，区队长带领战士冲进了据点，鬼子逃进了炮楼。这时，罗金保领人冲进了夹道，把钟连长救了出来。敌人的火力很猛，攻打岗楼的战斗多次受阻，被关在岗楼上的嘎子悄悄下楼，用板凳砸死了伪军，用煤油把楼梯点着了，熊熊的烈火烧得伪军乱成一团。嘎子被救了出来。一声巨响炮楼爆炸了，龟田完蛋了。老乡们扶老携幼兴高采烈地迎接战士们的归来，嘎子从区队长那里庄重地接过枪，准备去迎接新

的战斗……

【评析与欣赏】

天高云淡，千里长堤上一排排参天的大树巍然屹立着，一个满怀着复仇怒火的少年在长堤上急促地奔走，他来到水流湍急的河滩，脱下衣裳投身这宽阔的河流，矫健地向前游去……这是《小兵张嘎》里的几个画面，它形象地展示了遥远的路途，险恶的环境，都不能阻挡张嘎那颗投奔革命的火热的心，在以后的岁月里，我们看到了这个少年在革命的风雨历程中迅速地成长起来。影片围绕着张嘎的种种经历，反映出中国人民敢于斗争敢于胜利的大无畏的革命精神，谱写了 40 年代人民战争的一曲高昂的战歌。

崔嵬与陈怀皑联合导演这部影片时，为了准确表现张嘎性格的发展与成长的轨迹，突出抗日时期中国人民同仇敌忾的精神风貌，对徐光耀同志的小说和剧本作了很大的改动，删去了一些虽然热闹有趣但对充分揭示人物性格作用不大的情节。为了更加丰富和深化主题，对某些情节又作了极大的改动，如影片开头把钟亮改为在日军的紧张的追捕中被张嘎救出，奶奶的死由打伤致死改成当众枪杀；嘎子与罗金保的相识却在穿过曲曲弯弯的地道之后，大大加深了悬念，其后又增添了嘎子与罗金保卖瓜抓获翻译官一场戏；把伏击战中嘎子夺枪一场由棉花地改到水中较量，更加曲折动人。影片并且去掉了原作中杨大伯和杨大娘一心想让张嘎与玉英将来成为一对小夫妻的描写，大力渲染革命大家庭的温暖。影片经过了这番改动，影片的情节更加有力地突现了小兵张嘎的成长，通过钟大叔讲革命故事，奶奶英勇就义，八路军集体无比温暖，与罗金保抓获翻译官，从夸耀、摔跤、堵烟筒到蹲禁闭，战斗中与敌军官的较量，荷花淀的老乡的深情，最后的被捕到烧炮楼等一系列的贯串动作，使一个少年英雄的形象在观众心目中立了起来。小兵张嘎的这一形象在 17 年电影中并不多见，他没有那种矫揉造作、过于成熟的“成人腔”，也没有装腔作势的故作天真状。他有那爱憎鲜明、敢于斗争的一般革命战士的普通共性，更有那属于他个人特有的嘎里嘎气的特殊个性，这个“嘎劲”里包含着调皮、精灵、利索，说干啥就干啥，鬼点子多等等。当钟连长特地给他做了一支木头手枪时，嘎子喜出望外夺过来瞄准射击，嘴里还喊着“啪！啪！”从此，这支木枪就和他紧紧相连，反复出现。这个可爱的少年看到汉奸模样的罗金保，就用刺扎破他的车带，用木头枪顶住他叫他举起手来，他同罗金保一起抓获了翻译官以后的村头上讲故事和演说的那场戏，是描写嘎子性格的最有神采的篇章：那些以羡慕的目光注视他的孩子们有的趴在树上，有的伏在碾盘上，鸦雀无声地听他讲“英雄故事”，嘎子得意地比划着介绍活捉翻译官的经过，接着他掏出那把真手枪走到孩子们面前：“大家都看看，这是真正的枪，最棒的一枪两响。”胖墩情不自禁地伸手要摸时，嘎子却训他：“别动，这是真家伙，走了火可不得了！”接着，他把手巾往头上一结，跳上碾盘，两手叉腰，向孩子们做起了形势报告：“同志们，目前形势很好，希希拉……，不，希特勒，快完蛋了，小日本也成了秋后的蚂蚱，没几天蹦达啦！”然后又滔滔不绝地谈起了“三点经验”，这场戏淋漓尽致地表现出这嘎小子的淘气而迷人的个性。后面的摔跤咬人、堵烟筒、藏手枪，从杨大伯家走时留下一张小八路追赶部队的画，看到老满叔爷儿俩挨揍时大义凛然地挺身而出等许多感人的情节和动作，再加上那富于生活气息和性格特征的对话，使得张嘎这个形象更加具有耐人寻味的艺术魅力。

影片《小兵张嘎》是由著名的摄影师聂晶拍摄的，他在艺术上是很有追求的。影片的影调是在明快之中带有刚健之气，给人一种鲜明、坚实、浑厚、纯朴的感觉。它对光的处理总是根据人物的思想感情，一切光影的安排首先是以人物为主，突出环境气氛也是为了烘托人物的感情，做到了情景交融，环境与人物相呼应。影片的构图精致、简炼，尽量防止和隐蔽一些繁琐的线条，力求人物和主要线条的突出。画面里的基本线条是雄伟有力的斜线，人物近景尽可能拍摄侧面或半侧面的角度，增加了嘎子敢于斗争的动势，构图的支点也是偏向一方的动势支点，给人感到前进的动态，唤起奋勇前进的力量。此外，摄影师还极力追求那种“画中有诗”的艺术境界，这在白洋淀的晨曦，祠堂广场奶奶的悲壮就义，嘎子告别白洋淀的那细雨濛濛、雾霭微微的“云雨图”，蓝天白云下千里长堤的冀中平原以及波光闪闪的荷花淀，都可感受到那浓郁的诗情画意。影片《小兵张嘎》的摄影中，最具特色的还应数那著名的运动长镜头的运用了。比如钟亮和嘎子从破庙内逃出，在破墙小巷中，老钟被推到老乡群里被伪军带走的这个长镜头，从横移跟摄，推移跟摄，在十字路口的几次摇摄和拉移跟摄，再继以摇摄，均是一气呵成，既满足了戏的内容要求，表现了一个革命者的机警、镇定和勇往直前，也满足了这段戏节奏上的要求，紧张而又沉着。又如茶馆后面罗金保领着嘎子经过曲折、隐蔽的地道来到队部那场戏，二人经过院子、瓜架，推开一扇横门，进了另一院子，从墙洞钻过去，经过墙夹道，跳上鸡窝，翻入另一所寂静的小院，影片的镜头始终跟随人物的动作和行动路线一口气拍摄下来，推拉摇移与升降的综合运用，使人物动作连贯，环境的关系也突出，使观众产生一种身临其境的感觉，表现了人民战争的伟力存在于人民群众之中的光辉思想。运动长镜头的运用在 60 年代初期的中国影坛上还很少见,当时西方的长镜头理论还没传到中国来，这些镜头是在技术条件很差的情况下，用手工业式的土办法拍摄的，因此聂晶同志的这些探索更显得十分可贵，它在中国电影镜语语系的演变中留下了极为重要的一页。

如果说本片有什么不足的话，那就是影片后一部分对剧本作了很大的改动，改完以后的影片，从张嘎被俘、审问到囚禁、烧炮楼一段，太经不起推敲了，看守他的伪军被表现成一个十足的大草包，嘎子倒油放火时，伪军竟毫无觉察，火势蔓延后，岗楼上的众多敌人拿一个孩子没半点办法，这样的敌人未免太愚蠢了，这既不真实，又削弱了嘎子的感人的力量，使影片留下了许多遗憾。

（王一美）

兵临城下

1964 年　黑白片
摄制：长春电影制片厂
编剧：白刃
导演：林农
摄影：王启民
主要演员：赫海泉（饰赵崇武）李默然（饰姜部长）中叔皇（饰郑汉臣）王秋颖（饰胡高参）庞学勤（饰李忠民）

【故事梗概】

解放战争初期，东北战场：我东北民主联军俘虏了敌三六九师郑汉臣团长和他的太太，我联络部姜部长在对其晓以大义后，决定放他们回去，郑太太则要求留下来寻找失踪的独子。

死里逃生的郑汉臣正赶上师长赵崇武的生日宴，宴会结束时，和郑太太一起被我军放回来的小个子兵闯宴报告，郑太太被蒋介石的嫡系二〇三师巡逻队的连长侮辱了，郑汉臣操枪欲拼命，被赵崇武严令禁止。

民主联军十万大军包围了春城，赵崇武为自己的处境和民族前途感慨万端，副官李忠民交给他一封由商人转来的民主联军张司令的劝降信，赵崇武阅后指示李忠民回信联系，为自己留一条后路。

国民党特务蒋家训想从小个子兵口中套出郑汉臣被俘的情况，没有达到目的，但他截获了捎信的商人。三六九师打仗在前，分粮食却没有份，董彪连长率部去抢老百姓粮食，遇见李忠民、郑汉臣，他们暗示他去抢国民党空投给二〇三师的粮食，结果双方以兵戎相见，赵崇武赶到下令释放了被缚的董彪。

姜部长化装成商人，进城为郑汉臣送回失踪的儿子，借机与老朋友赵崇武秘密会面，姜部长谈起当年两人在黄鹤楼上煮茶论天下的往事，力劝他审时度势，弃暗投明。

此时，蒋介石也派胡高参前来指导前线将士。欢迎会上，胡高参当场宣布晋升赵崇武为中将副军长，赵受宠若惊，放弃了原来准备进一步与姜部长会面的打算。敌二〇三师参谋长钱孝亚对赵的提升很不理解，胡高参告诉他，这不过是个缓兵之计。

蒋军内部还在勾心斗角，蒋介石自沈给胡高参发来急电，命令长春守敌自行突围，行前将水电站及工业设备彻底破坏。胡高参一面准备逃跑，一面强做镇定，命令三六九师担任突围的主攻任务，生死关头他们仍在玩弄借刀杀人的伎俩。胡高参又命令二〇三师牛师长立刻炸毁水电站，李忠民认为不宜仓促行事而断了自己的后路，胡高参对此极为赞赏。赵崇武突围失败，他本人也负伤了。率部增援炸水电站的范国良是打入敌军的地下党，他把一营敌军全送进了我军包围圈。蒋介石此时又给胡高参发来密电，嘱他突围后立刻剪除赵崇武，密电落入李忠民手中，在李忠民和郑汉臣的坚持下，赵崇武以让出兵权为诱饵，活捉了胡高参，率部起义。春城回到了人民手中。

【评析与欣赏】

影片《兵临城下》放映时被誉为“ 编剧好，导演好，摄影好，表演好 ”

的“四好”影片。

这部影片的确可以称得上是长春电影制片厂和导演林农有史以来的杰作，巅峰之作。影片改编于同名话剧，从话剧演出到电影公映，正是中国大地文化专制主义最严酷，“批判风”盛行之际，而完成后的影片也命运多舛，公映不久即被勒令停映，致使全国观众只有很少一部分有幸欣赏到这样一部杰作。随后，自 1966 年起，影片受到连续长达 10 年的批判，主创人员更是惨遭迫害，九死一生。

影片《兵临城下》的最大突破就在于它在战争片创作中开了突破人物脸谱化、不直接表现战争，而只将战争做为展示人物性格的重要手段和重要背景，在复杂的环境中充分揭示人物性格的先河。如果说这种创作方法在推翻了文化专制主义束缚的今天已经司空见惯，那么，共和国电影史上，在军事题材影片创作中最早具有“实验意义”而又表现得那样成熟的作品则是《兵临城下》。这大概就是这部影片常看常新，永远闪烁着艺术之光的重要原因吧。它在当时所达到的艺术境界，在某种意义上可以说，是后人很难企及的。可惜的是，时至今日，《兵临城下》的这种“实验”或“先锋”意义并没有得到应有的重视与评价。

《兵临城下》是军事题材影片，反映的是中国人民解放战争中最著名的三大战役之首，辽沈战役的前奏，解放长春，东北人俗称“困长春”的史实。这样一部作品，按照此前惯常的拍摄模式总是要正面反映战争，反映战场上的两军对垒，指挥者斗智，士兵斗勇，最后经过战场上的激烈交锋，正义战争战胜了非正义战争；首长做总结，战士三呼万岁……用这种模式拍出的某些国产战争片也有一些佳作，如《南征北战》、《智取华山》等。

作为一部军事题材影片，《兵临城下》的兴趣肯定不在战争上，不在战场上的硝烟弥漫与两军对垒，在影片中，战场被适当地置于后景，而变成了一个环境，一个舞台，一个可供战争中的人展示性格，演出威武雄壮的活剧的大舞台。创作者的视点主要在于人，在于这大舞台上的形形色色的人。而战争做为“政治的继续”当然是展示丰满、复杂的人物性格的理想舞台。

这部影片一开始就是一场外围战的结果，而不是开端。影片中的两个重要人物，被俘的敌三六九师的团长郑汉巨和我对敌联络部姜部长即粉墨登场，而且都闪现出性格的光彩，姜部长做为胜利者而对敌军俘虏并不盛气凌人，居高临下，而是从容不迫地分析了困城之内杂牌军与嫡系的矛盾，和郑汉臣做为这种矛盾冲突的牺牲品的处境，接着他又设身处地地对郑汉臣晓以大义，并为他安全返回城内创造了可靠稳妥的条件；而郑汉臣先是在“敌人”面前拒绝与爱妻相认，在真实面目被揭穿后又表示绝不投降，听了姜部长的分析后又表示“我不否认，也绝不投降”，创作者就这样层层铺垫，塑造了一个忠勇、正直但是有些愚忠的艺术形象。这样，随着故事的逐渐展开：郑的爱妻惨遭二〇三师军官侮辱；身为一员战将竟然连自己的妻子都不能保护；而且妻子又是被“自己人”侮辱的，官场与战场上的倾轧严重地伤及这个不过问政治的军人时，他的性格就有了根本性的变化，与姜部长的交往和这个事件成为他最终力促师长赵崇武起义，走向新生的关键转折点。这样的描写有力地揭示出人物的复杂与多侧面，与过去那种脸谱化的“反面人物”有了根本的区别，这个形象是典型而非类型。

此外，影片中对敌我矛盾和敌人内部矛盾的揭示始终没有离开人，没有离开对人物性格的揭示，这也使作品具有超越题材，超越这个戏剧故事本身

的文化意识。例如，当蒋介石嫡系二〇三师的参谋长钱考正怀疑郑汉臣是共军有意释放，而郑太太做了人质时，他说：“我是怕郑太太中了共军的诡计……”郑则回答：“共军的诡计都用在战场上，所以老打胜仗，我们的诡计都用在官场上，所以老打败仗。”这句话阐明了国共两党两军本质的区别。

《兵临城下》的中心情节是，困城的东北民主联军促成守城的国民党杂牌军三六九师起义，而起义的关键则是三六九师师长赵崇武的战与降。赵崇武最后走上弃暗投明之路经历了一个极其复杂的过程，赵早年投身民主革命，有过光荣历史，但在解放战争中却追随蒋介石，参与反共、反人民的内战。他一直对蒋介石，对国民党的前途抱有幻想，幻想蒋介石不会忘了他，幻想国民党还可以保住半壁江山，他也就可以保住他的命根子——三六九师。但是，官场上的倾轧，非嫡系的处境又时时刺激着他。与共军作战他总被驱赶着打头阵，根本没有保存实力的可能。蒋的嫡系二〇三师总是见死不救，借刀杀人，从而达到在与共军的消耗中，剪除异己的目的。赵崇武正是在这种特定情境下成为事件的中心人物，成为国共双方斗争的焦点的。赵的官场生涯可说是战战兢兢，如履薄冰。在影片一开始，他指挥的三六九师就因为友军二〇三师的坐山观虎斗而损兵折将吃了败仗，他的爱将团长郑汉臣先是做了俘虏，“逃”回来之后，妻子又受辱，国民党特务的电台也安到了赵崇武的后院，他们的一举一动都受到严密监视；这种四面楚歌的日子给他的心理造成极大压力，蒋的嫡系处处压制、排挤他，有恃无恐；外围共产党几十万大军压境，他又逃不了当头羊的命运。对内他随时可因一着不慎招来杀身之祸，对外他难逃被打击、歼灭的恶运，在这种情况下，他不排斥与共军的接触，目的是在国共两种势力挤压中为自己留一条后路，保住命根子——自己的军队。当大战在即，蒋介石委派胡高参带来委任状将他晋升为副总指挥时，他第一个想到的就是老蒋是否明升暗降，要借机夺取他对三六九师的指挥权，而胡高参保证三六九师仍由他代管时，他的担心才变为对“知遇之恩”的感激，放弃了与我军姜部长的进一步联系，有些踌躇满志了。直到蒋介石决定放弃长春，电令他们自行突围，胡高参又一次让三六九这个疲极之师打头阵，赵崇武自己也负伤，惨败而归，此时，他的副官、地下党员李忠民等又截获了蒋发给胡高参的密电：对他“宜速剪除”！赵崇武预感到不但苦心经营的军队无法保全，而且身家性命亦受到严重威胁，蒋介石根本就没有信任过他，他也永远只能是蒋介石军事政治上一颗任意取夺的棋子。生死存亡之间，他才最后被迫下决心率部起义，弃暗投明。创作者塑造的这个艺术形象极其复杂丰满，按照政治的分类，赵崇武无疑应该归入敌人一类，但做为艺术形象，他和郑汉臣等人身上折射出来的光彩就超越了简单的社会政治意义。

这部影片的成功表演元素也发挥了重大作用，这部戏的演员阵容极其强大，赫海泉的赵崇武，李默然的姜部长，王秋颖的胡高参，中叔皇的郑汉臣在表演上都达到无懈可击、叹为观止的境界，即使一些“小角色”亦各具光彩，给人留下鲜明印象。

（春雨）

烈火中永生

1965 年　黑白片

摄制：北京电影制片厂

编剧：夏衍　水华

导演：水华

摄影：朱今明

主要演员：赵丹（饰许云峰）于兰（饰江姐）项堃（饰徐鹏飞）张平（饰李敬原）林盈（饰孙明霞）

【故事梗概】

大西南解放前夕，各地工运学潮此起彼伏，地下武装四处活动，伪侦防处处长徐鹏飞搜查《挺进报》的工作毫无进展，十分着急，侦讯科报告，美军特别顾问偷着宴请了副处长严醉。

江姐被派往华蓥山，看到丈夫、华蓥山游击队政委彭松涛被处决的布告，她的眼泪像雨水一般流着，到了华蓥山见到了华为的母亲、指挥员老太婆，老太婆激励江姐和华为：“ 要革命的人，是杀不完的！ ”

徐鹏飞手下的人在沙坪坝的一次突击检查中，查到了《挺进报》和发送报纸的书店店员郑克昌，他是严醉布置的秘密特工人员，经过拷打，郑克昌交待了沙坪书店经理甫志高和店员陈松林是共产党。中共重庆市委领导许云峰来看陈松林，发现书店问题很大，当即决定陈松林尽快离开，严肃地批评了甫志高，并叫他立刻撤退，甫志高没听劝告回了家，他被捕了。甫志高很快就叛变了，由于他的出卖，许云峰和江姐都先后被捕了。徐鹏飞对许云峰百般诱降，碰了一鼻子灰，江姐也被押进了渣滓洞。徐鹏飞见软的一手不行，就对江姐动了酷刑，江姐经受住了严峻的考验，她的崇高的革命气节受到了难友们的最大尊敬。龙光华在给江姐送水时被“ 猫头鹰 ”枪杀了，他的惨死把难友们激怒了，大家开始了绝食斗争，敌人被迫同意允许召开追悼大会，许云峰、江姐和难友们戴着一朵朵白花，他们把压抑、仇恨都变成了歌声。

中国人民解放军的胜利进军势如破竹，敌人预感到末日很快来临，他们准备采取大的行动，许云峰被押到一座阴森森的地牢。监狱里有个“ 疯子 ”华子良，行动非常反常，经过江姐等人的多次观察，他们发现他不是疯子，而是自己的同志。华子良带着江姐的纸条在地牢里向许云峰袒露了自己的真正面目，许云峰告诉了他外面接头的地方，华子良借采买的机会外出时联系上了，他巧妙地带回了越狱用的锯条。1949 年 10 月 1 日，难友们在狱中热烈地庆祝中华人民共和国的成立，他们一针一线地绣出了一面五星红旗。与此同时，敌人们开始执行对重庆的大爆破和分批密戮政治犯的计划，难友们也在紧张准备越狱。飞机场附近出现了解放军，敌人的屠杀提前了，许云峰被带走了，江姐被带走了，他们视死如归地走向刑场。远处传来了隆隆的炮声，集中营内一群难友冲进地道，搬开条石，勇敢地冲出魔窟……

【评析与欣赏】

文学艺术中能不能表现叱咤风云的英雄人物，这个不成问题的问题，似乎却成为问题了。意大利新现实主义运动的理论家柴伐蒂尼就曾经说过 :“ 我反对特殊人物，反对英雄，我对他们总有本能的憎恨，我讨厌他们，因为他

们使千百万人处于无足轻重的地位……”但是，这段话充其量只不过是一种“深刻的片面”而已。让绅士老爷们不屑一顾的小人物占领银幕，这在大战后的西欧确是一大创举，然而真正的英雄是不能在艺术中消亡的，一个没有英雄的民族是不可能振奋的，一个忘记英雄的民族是不可能大有作为的。今天，我们重看《烈火中永生》，依然为中国 40 年代所涌现的英雄儿女的可歌可泣的事迹深深的感动。

影片《烈火中永生》所描写的不是家庭与爱情的天地，不是一般的较量与战斗，而是发生在血淋淋的魔窟里的一场异常残酷、空前尖锐的殊死搏斗，在这些特殊材料制成的人的身上，我们看到了革命的艰苦性和高昂的革命乐观主义精神，看到了彻底的革命性和高度的策略性。江姐，她亲自目睹了丈夫被处决后的悬首示众，可是她挺过来了，在敌人的酷刑面前，她平静地告诉刽子手：“上级的姓名，我知道，下级的姓名，我知道，但是我早就告诉过你，这是我们党的秘密，不能告诉敌人！”临死之前，她拿起梳子像平时一样梳理她的头发，用手抚平了衣服上的一些摺痕，然后从容不迫地走向刑场。许云峰，被捕前他千方百计地转移党的地下组织，被捕后痛斥徐鹏飞的无耻诱降，组织难友们斗争，在地下隧道里日复一日地挖洞，为难友们越狱提供一条出路，最后又高昂着头和江姐一起为革命壮烈牺牲。还有像华子良这样为革命忍辱负重的“疯老头”，忍受着敌人的污辱和同志们的鄙视，表现了一般人难以想象的革命毅力。这些中国人民的优秀儿女从不考虑个人的利害得失，他们身上洋溢着对共产主义理想必胜的坚定信念。整个影片以压倒敌人的磅礴气概震撼人心，它像黎明前的黑暗中照亮长空的一盏红灯，它使我们深刻地认识到文艺的倾向性绝不是一种缺陷。恩格斯曾经直言不讳地宣称他绝不是倾向性的反对者，他说：“主要人物是一定的阶级和倾向的代表，因而也是他们时代的一定思想的代表，他们的动机不是从琐碎的个人欲望中而正是从他们所处的历史潮流中得来的。”影片《烈火中永生》很好地实践了恩格斯的这段名言，它受到了中国人民乃至世界人民的热烈欢迎。1964 年 12 月，江青在审看样片时却把这部影片完全否定了，以后她又无中生有地把它打成“为叛徒翻案的大毒草”，致使影片被禁映十多年。

影片《烈火中永生》是根据长篇小说《红岩》改编而成的，而《红岩》则是在回忆录《在烈火中永生》的基础上的再创造。小说比起回忆录来，在广度上有所展开，成为重庆山城拂晓时期的一幅壮丽的历史画卷；在深度上有所挖掘，成为共产主义者的震魂摄魄的雄伟乐章，但是它的一些人物的性格还没有充分展开，还写得不够饱满，影片则在这方面有很大的突破。这部影片是由夏衍编剧、水华导演的。他们已经是第三次合作了，像以往一样影片的结构非常紧凑，人物高度集中，斗争的焦点在许云峰、江姐和徐鹏飞几个人身上展开，表现英雄人物的精神世界不靠豪言壮语，表现敌人的丑恶不靠漫画化的手法。特别是于兰同志的精湛表演给观众留下了很深的印象，她准确、朴实而感人地表现了江姐高尚的革命情怀，赵丹塑造的许云峰在气质上差点火候，而项堃扮演的徐鹏飞，避免了以往脸谱化的手法，把一个效忠党国而又极端残忍的特务头子形象推到了观众面前。影片采用黑白片拍摄，这是与影片的悲壮的基调相吻合的，有助于主题的深化，在普遍采用彩色片的情况下大胆采用黑白片来拍摄，这确是一种高明的选择。

影片《烈火中永生》拍摄于 60 年代中期，社会政治生活中的不正常因素逐渐加剧，至影片完成的 1965 年，十年浩劫的序幕已经拉开了。因此像水华

这样一位以个人风格著称的导演也不能不受当时政治气候的影响，像《烈火中永生》这样一部相对完美的影片，在塑造英雄人物时也出现了“高大全”的倾向。国内的某些研究者认为本片是中国电影史上特有的“政治类型电影”的代表作，在影片中已经形成了一整套电影叙事的政治修辞学，成为“三突出”的先声与楷模。它在光的动用上，对许云峰、江姐等革命者的形象始终使用全光，不存在光源变换所造成的光影，以显示革命者的浩然正气与理想化身的内涵，而对反面人物则大量使用舞台剧式的脚光，不论什么时间、地点，徐鹏飞的面孔始终处在一种半明半暗的光影之中，以表示精神上的劣势以及敌人作为黑暗势力的化身。在角度的安排上，也体现“三突出”式的构图法则，在敌我双方中、全景中，英雄人物总是占据着高处和前景，从而占据了反面人物无法获取的视觉优势，而在英雄与敌人的对切镜头中，则始终贯穿着对英雄人物的低位拍摄仰角效果与反面人物的平位拍摄，造成一高一低、一轩昂一猥琐的视觉效果，这种修辞法在以后逐渐演变成突出英雄人物的经典构图——塔式构图。在人物造型上也出现造神的倾向，尽管遭受酷刑，江姐的造型始终完好、洁净，头上几乎没有乱发，脸上没有血迹和鞭痕，以显示共产党人坚不可摧的意志。在场面调度的设置上，也直接呈现出一种意志论式的内涵，许云峰赴鸿门宴及徐鹏飞初审江姐，都是将英雄人物的运动减少到最低点，而反面人物则始终处在一种近乎躁狂的团团转之中。本片还大量运用石阶、楼梯为造型手段，借用自然形成的场面调度与仰俯角度来渲染英雄人物压倒一切敌人的气势，同时辅之以夸张的形体动作，每次出场处处要作出高大的英雄状。如许云峰被捕一场，特务们荷枪实弹冲上楼梯，许云峰拿着礼帽从容地站在楼梯口上，然后以一种近乎戏曲台步的步伐走下，持枪的特务随之惊恐万状地步步后退，以此象征英雄人物意志的巨大胜利。50 年代以来，在“革命现实主义”的旗号下，一度兴起了以政治实用主义为基点的庸俗社会学，提出一系列“最革命”的创作口号或指导方针，提倡对英雄人物作“突出刻划”乃至人为的“高大完美”，随着政治上“左”倾思潮的发展，这股来势汹涌的潮流使我国文艺和电影创作偏离了革命现实主义的轨道。作为一个艺术上很有追求的导演，水华虽然在最大程度上坚持了自己的艺术个性，但他终于难免不受这股思潮的影响，为“三突出”的叙事电影铸形，为其提供了一套特定的电影语言，这既是他本人的不幸，也是时代的悲剧。

（邓烛非）

舞台姐妹

1965 年　彩色故事片

摄制：天马电影制片厂

编剧：林谷　徐进　谢晋

导演：谢晋

摄影：周达明　陈震祥

主要演员：谢芳（饰春花）曹银娣（饰月红）李伟（饰唐经理）高爱生（饰江波）邓楠（饰和尚阿鑫）冯奇（饰邢师傅）上官云珠（饰商水花）

【故事梗概】

群峰环崎，河流蜿蜒。依山而建的庙台，群涌的人群在观看越剧“阳春舞台”的邢月红演出的《三看御妹》。童养媳春花不堪虐待，逃婚躲进了戏班的“盔头箱”里。邢师父出于同情，也发现春花是个演旦角的好苗子，便请求戏班班主和尚阿鑫把她留了下来。春花跟着邢师父练唱学戏，很快就能登台演出了。

一次唱堂会时，恶霸倪三老爷看上邢月红强留她到后面领赏。邢师父愤怒地拒绝了倪三老爷的要求。倪三便指使警察来抓人，邢师父被警察打伤，春花为掩护师父和月红，被抓去绑在石柱上在烈日下暴晒示众三天。邢师父花了毕生积蓄，方才把春花救出。邢师父的伤病久治难愈，在弥留之际，他让月红和春花两人结为姐妹，并叮嘱她们：“你们要清清白白地做人，认认真真地唱戏”。为葬父，月红、春花两姐妹借了阿鑫的一大笔钱，并以三年唱戏的包银作抵。

阿鑫把月红和春花送到上海新沪戏院唐经理那里，两人一唱便红。唐经理趁势辞退了姿色渐衰的越剧皇后商水花。两人白白唱了三年。还清了阿鑫的帐目。唐经理有意多给月红一些包银，并让月红拜黑社会女头目沈家姆妈做干妈。慢慢地月红接受了唐经理的诱惑，决意退下戏台，嫁给唐经理。

被遗弃的商水花悲愤至极，在后台吊死了。春花拿着水花姐的遗书怒斥唐经理：“你喝她的血，占她的身体……她寻死是你逼的！”唐经理无奈，只有厚葬商水花，以息众怒。

新闻记者江波启发春花，不要给唐经理这样的人当老黄牛、摇钱树！并介绍春花看一些进步电影和话剧，读鲁迅的作品，春花大受启发，编演了进步越剧《祝福》，受到观众的欢迎。

反动当局禁演《祝福》。唐经理逼迫月红重上舞台，把春花挤出新沪剧院。春花联合姐妹，搞一次联合大会演，以卖票的收入造一个自己的戏馆。受反动当局操纵，唐经理派和尚阿鑫向春花头上投掷石灰。阿鑫被抓住审讯时却“招供”说是受月红指使的。受唐经理的逼迫和殴打，月红只有出庭受审……　　为揭露幕后的阴谋者，春花激愤地说：“邢月红不是主使人，尽管她鬼迷心窍，人鬼不分，她堕落！可是她再堕落也不会暗害一起同过患难的姐妹。”指出月红是代人受过，让真正的凶手逍遥法外。控制不住自己情感的月红顿时昏在法庭上……

解放后，春花参加“华东土改宣传队”下乡演出，在湖桥镇春花演完《白毛女》后，在乡亲的带领下，找到了被唐经理遗弃的邢月红。月红表示要重

新做人。正是“从今后泱泱水阔凭鱼跃，朗朗天空凭鸟飞。莫道乌篷破浪过，前途尚有路万里。”

【评析与欣赏】

《舞台姐妹》是一部表现人的命运的杰出的影片。

编导在影片中放手地描写了人的感情。其中最突出的是春花与邢月红的姐妹之情。当月红揭开躲着童养媳春花的“盔头箱”的时候，就开始了这复杂绵长的姐妹之情的动人篇章。春花为了掩护月红，与警察搏斗，以至被绑在石柱上示众，这是姐妹之情的表现；春花为了不辜负师父的遗言，出于义愤打了甘心堕落的月红一耳光，这同样是姐妹情的表现，是恨铁不成钢的痛苦；月红被唐经理逼上法庭去昧心地承担向春花投掷石灰包的罪责，春花却坚信月红“她再堕落也不会暗害一起同过患难的姐妹”，而揭露是有人嫁祸于人，并让月红代人受过，这也是姐妹之情的表现（影片于此，以“雀乱群，鸦噪庭，黑手难遮日月明……愿将清泉洗双目，远瞻前途花似锦”的唱辞来烘托与渲染这一情节的气氛。）当然，最后春花在解放后重新寻找到月红，让她回到戏台上，从今后“清清白白做人，认认真真唱戏”，这更是姐妹之情的集中表现……影片逐一形象地展示了姐妹情感的延续、积累和突变。原本患难与共的结拜姐妹：在复杂的社会环境中，发生分歧，产生矛盾，以致姐妹反目，对簿公堂；在新的时代，姐妹俩终于重逢。这精妙的一分一合的艺术构思，寄寓着悲欢离合的人生哲理：“绿水绕过重重山，戏文唱遍处处台，台上悲欢人常见，谁知台外尚有台。”

在这“人生大舞台”的台上台下，一个戏剧女演员要实现“认认真真唱戏，清清白白做人”的人生目标是如此的不容易。两姐妹不同的人生经历就是这一艺术目标的形象表述：春花的清高正直，超凡脱俗，出污泥而不染，当然这里也不能忽视从记者江波身上所体现出来的进步思想的影响（也就是30年代地下党所领导的左翼文艺运动的影响）；而月红贪慕虚荣，追求享乐，一步步堕落下去，并且受尽凌辱，这里唐经理的引诱、威逼也不能不算是一个外因（唐经理也是反动当局潘委员手中的一个工具）……揭示出一个戏剧演员在复杂的社会矛盾之中所应坚持的人生准则，决不可像月红那样，放弃了姐妹之情，也放弃了艺术追求，自己堕入黑暗势力的泥坑之中。

在姐妹尖锐激烈的情感冲突中，影片还显示出强烈的社会批判精神和思想批判力量。商水花等千千万万艺人的悲惨生活遭遇是旧社会的罪恶；春花逼让舞台，被投石灰包，也是旧社会的罪恶；月红被押上公堂，两姐妹反目为仇，更是旧社会的罪恶……在那万恶的旧社会，无论你有多么大的艺术才华，都不可能得到施展，像春花被“石灰包”残害、被“子弹”恫吓，最终只有走上“越剧皇后”商水花的道路。正如伴唱那样描述的：“年年难唱年年唱，处处无家处处家。只要河流水不断，跟着流水走天下。”

《舞台姐妹》是谢晋探求中国女性命运的系列作品中最有光彩的作品之一。一如他的其他影片一样，谢晋把自己的情感倾注在作品的女主人公身上，并着重展示和发掘女性的人性美。春花嫉恶如仇，敢于斗争，出污泥而不染；同时又忠于艺术、献身艺术，为艺术奉献出自己的全部心血；更看重姐妹情、父女情，由于承受着比男性更沉重的社会桎梏，所以她的这些美德更显光彩。也如谢晋其它影片一样，春花等女性角色，还具有一种特定的悲剧美，影片中人物美好愿望的破灭（如商水花的自杀、月红的堕落），是时代的悲剧；

影片中人物对美好人生目标的不倦追求（如春花的人生历程），则是人生的悲壮。

因为这原本是源于生活的感受，其中也包含着另两名编剧林谷和徐进的生活感受。他们通过到浙东一带调查访问，并与袁雪芬等越剧老演员座谈、采访，获得了无数生动的创作素材。而徐进是著名的越剧剧作家，他改编过《梁山伯与祝英台》、《红楼梦》等脍炙人口的名篇佳作，并专为《舞台姐妹》创作了许多优美抒情、富有哲理的唱词。如前述的“戏文唱遍处处台，台上悲欢人常见”，“年年难唱年年唱，处处无家处处家”等。还如春花月红拜别小香与金水时，小香将这离情别意化为一碗送行的元宵，这时以插曲伴唱的方式演奏出：“悲欢离合一杯羹。南北东西万里程！患难姐妹同结拜。苦瓜苦叶一条根。”将这姐妹情的和谐推到一个新的情感高度。到姐妹反目，法庭相见时，姐妹情就成为控诉旧社会的有力武器了，画外唱起：“雀乱群，鸦噪庭，黑手难遮日月明。苦水中生，风雨里行，为什么你是人是鬼认不清，愿将清泉洗双目，远瞻前途花似锦。”这些唱词不仅是画面的情感注释，同时还是剪辑不同时空的音乐（戏曲）蒙太奇技巧，构成了影片深沉、流畅的节奏。也从艺术综合的角度，调度了插曲的长度，烘托了影片的情感线索，并深化了影片的主题思想。影片还从画面造型的角度突现出朴素清新的民族风格，这里有 30 年代上海熙攘的闹市、灯红酒绿的茶楼戏院那种真实的社会风貌，更有那浙东山区水乡的秀丽景色，临水建筑的戏曲舞台，摇曳于水上的乌篷船……独具典型的江南风情，为影片角色提供了一个合情合理的典型环境。

《舞台姐妹》这部中国银幕上的优秀杰作，从拍摄到放映都屡遭厄运。影片快完成的时候，在极“左”文艺路线的高压下，影片被迫删改了一些意味深长的台词，如原来结尾时是月红说：“我总算回了家了，从今后，我要清清白白做人，认认真真唱戏”；而春花则深思地说：“我在想，今后要做什么样的人，唱什么样的戏。”这里互相补充，既符合人物身份，又寓意深远发人深省，而完成片中这两句台词却改成“重新做人”，“加紧改造自己，唱一辈子革命的戏”之类的标语口号式的台词。最后公开放映时，又是把它当作毒草和批判的对象，被冠以“合二而一”“阶级调和”和“资产阶级人性论”的罪名，大加挞伐。直到粉碎“四人帮”之后，才重新论定它的艺术成就，得到了公正的评价。以科学的态度对它进行评析，可以发现：影片中当年遭到口诛笔伐之处，正是其艺术魅力之所在，足见那种批判是一种不尊重艺术规律的伪科学。

（徐志祥）

大浪淘沙

1966 年
摄制：珠江电影制片厂
编剧：朱道南　于炳坤　伊琳
导演：伊琳
摄影：刘锦棠
主要演员：于洋（饰靳恭绶）简瑞超（饰顾达明）刘冠雄（饰余宏奎）杜熊文（饰杨如宽）王蓓（饰谢辉）史进（饰赵锦章）

【故事梗概】

在大革命时代，靳恭绶、顾达明、杨如宽、余宏奎 4 位青年远离家乡到济南求学，途中，四人对天盟誓要情同手足、生死与共。

到济南后，他们都考上了省立第一师范学校。一天，在集市上，共产党员、教师赵锦章看见靳恭绶正给那些穷苦人铜元，他便以严峻的社会现实，启发靳的阶级觉悟。从此，几位青年常去聆听赵老师的教诲；而余宏奎则钦佩另一位教师、国民党员薛健白。

党的地下工作者宋珠萍从南方来到济南传达党的指示，突遇警察搜捕，赵锦章和宋珠萍以“婚礼”假象瞒了过去。

在斗争中，靳恭绶成长很快。在同军阀部队冲突时不幸受伤。谢辉扶他到了自己的住处，听他讲述悲惨的往事，不由得十分激动。

靳恭绶他们为了追随已先期去武汉的赵老师也决定南下。在船上，谢辉与靳恭绶畅谈理想：“要爱祖国、要为人正直、要崇仰真理”的语音回荡于江面。在武昌，看到北伐军胜利进军的情景，他们无比兴奋。这时，他们对革命的认识已发生变化。靳恭绶、谢辉等信仰共产主义，而余宏奎跟了国民党，老大哥顾达明想不伤兄弟和气，但又无可奈何。

军校将靳恭绶、顾达明调赴长沙分校，赵锦章在那里当教官。时值四·一二上海事件发生，赵锦章要他们好好读毛委员的文章，团结进步同学，提高革命警惕性。余宏奎也随薛健白来长沙大搞阴谋活动，他企图欺骗顾达明以套取共产党员名单，被顾达明识破。

夜色朦胧，长沙反动派活动十分猖獗，校方竟宣布全校戒严。赵锦章意识到问题严重，他当机立断通知党员、联系进步同学，随时准备应付紧急情况。薛健白、余宏奎带兵前来诱捕赵锦章，赵锦章义正词严，揭露了他们的反革命阴谋。靳恭绶冲进来，救走赵锦章，但不料余宏奎暗中开枪，赵锦章光荣牺牲。

校外响起一阵密集的枪声，敌人动手了。长沙城内，反动派到处在进行暴乱活动，到处都是被杀害的革命者的尸体。

靳恭绶、顾达明、谢辉等根据党的指示向农村转移，路上，与前来追杀的敌军交火，经过一番激战，歼灭了敌兵，并惩处了叛徒余宏奎。杨如宽回山东老家画画去了。靳恭绶等人则跟着队伍，攀上山峦，红旗插向巍峨的山顶。

【评析与欣赏】

1966 年初，正当极左风暴愈刮愈烈、文化大革命即将掀起之时，珠影在

中共中南局第一书记陶铸同志的支持下，拍摄完成了曾激动一代观众的《大浪淘沙》。影片真实地高度概括地反映了大革命时代青年知识分子的人生抉择与革命经历，并以其鲜明深刻的主题、突出的创作个性和独具的艺术表现形式，与《早春二月》等一批优秀影片构成了新中国前 17 年故事片创作的艺术高度，为当时不景气的电影创作园地注入了一股活力。

影片讲述的其实是一个人们早已耳熟能详的故事：20 年代的中国，社会动荡，大潮涌动，风云际会。几位农村知识青年因不满现实、或为躲避官府追缉、不甘忍受坏人欺压、或为反抗父母包办婚姻毅然出走而结合在一起结拜为兄弟，发誓要为寻求自由与光明同甘共苦。然而在人生斗争的严峻考验面前，他们的思想性格很快发生了变化与冲突，最后各自走上革命的、不革命的、反革命的不同的道路。影片十分可贵的是：借助于栩栩如生的人物形象来渗透思想和历史感的内容，通过描绘青年的跋涉与探索、犹豫与徬徨、成长与堕落的曲折历程和复杂精神面貌，从而展开中国知识分子所走过的坎坷不平却光辉灿烂的人生道路。在大革命时期这一紧要的历史转折点，中国知识分子都面临着非常严峻的人生抉择：或者接受马克思主义世界观、跟随中国共产党走上为争取民族解放、人民幸福的斗争道路；或者是截然相反。除此之外还有一条路可走：那就是顺世主义、消极地到现实政治之外去寻找适情怡性的人生、默默承受命运的安排。影片令人信服地展示了第一条路逐渐成为现代中国知识分子选择的必然道路的历程，以靳恭绶、顾达明、杨如宽、余宏奎等青年对人生道路的不同抉择构成了影片的叙事情节，充满激情地讴歌了那些毅然投身革命洪流、追求真理、英勇斗争甚至不惜牺牲自己宝贵生命的革命知识分子们。

《大浪淘沙》为了把这一主题内涵阐释得深刻而生动，就在影片中给我们塑造了一群富有时代意义的知识分子形象。他们出身经历与性格爱好不同、表达思想感情的方式各异，但共同愤慨于世道黑暗、家庭专制，而使他们走到一起。只是随着革命斗争的深入发展、严酷的考验打击降临，使他们又各按自己的性格逻辑引领走向截然不同的人生。靳恭绶是编导着力歌颂的先进青年的形象。他出身贫苦，父亲的悲惨遭遇使他对地主老财恨之入骨，艰难的生活孕育了他强烈的反抗精神。对受苦人，他怀着深厚的同情之心，尽管囊中羞涩，仍然尽其所有资助穷苦妇人。他无限向往革命，有着朴素的阶级感情，但只有在共产党员赵锦章的循循善诱的启发教育帮助下、在血与火的斗争洗礼中，才唤醒他的觉悟，焕发出他的热情，从而很快成长为自觉的革命战士。于洋主演这个人物，突出了他身上的正直豪爽、爱憎分明、坚定勇敢、凛然正气和慷慨激昂的秉性，给人留下十分深刻的印象。影片中的其他人物，虽未曾精雕细刻，但由于编导刻意为之的对比设置，也都显得个性鲜明而清晰，而对比也成为影片刻划人物形象的最重要的艺术手段。同靳恭绶的激昂坚定相比，顾达明老成宽厚、温和善良、重感情，为了维持几个结拜兄弟情分，他一味迁就余宏奎，不辨是非，以至于差点上当受骗，严酷的现实斗争终于使他惊醒，毅然与余宏奎决裂，而走向革命阵营。杨如宽则更富于理想浪漫色彩、机灵聪明、天真热情，革命高潮时，他激动无比信心百倍决心为革命哪怕粉身碎骨也不动摇；然而一当大革命失败，目睹白色恐怖、牺牲流血的惨状，他又吓得悲观绝望、赶紧脱离革命。余宏奎是影片批判否定的一个反面形象，他貌似潇洒谦恭，实则非常自私奸诡，他逃出家庭是从个人主义出发对家庭专制婚姻不能自主的一种反抗，仅在反封建这一点

上他与靳、顾等人达成共识，但他始终未能从根本上背叛自己出身的剥削阶级、无法完成由反抗家庭进而反抗社会的思想的递进升华，他投身革命首先是为了投机，为了寻找个人出路，飞黄腾达，为达目的甚至不择手段，加之他个人品性卑劣，所以在革命向纵深发展时而走向革命的反面，就不足为奇了。影片中的另外两位知识女性，也形成鲜明的对比模式。谢辉生性沉稳执著，出身诗书之家，恪守父训"好好念书，要爱祖国，要为人正直，要崇仰真理"。她在经过痛苦的考验后而终于在革命队伍中找到自己努力的位置；刘芬则是有如杨如宽般的天真热情、单纯好幻想，更有杨所缺乏的韧性与执著追求的劲头，这对情侣的最后分手尽在情理之中。编导在对比中重点刻划靳恭绶、谢辉和余宏奎的形象，以杨如宽的消沉衬托靳恭绶的坚毅，以顾达明的忠厚对比余宏奎的奸巧，使人物形象越发的鲜明生动。但对杨如宽消沉落伍的心灵历程的揭示明显不足，致使这个形象有些单薄概念化。在老一辈知识分子中，共产党员赵锦章与政客薛健白之间也是一种对比关系。毫无疑问，对比能够产生鲜明与突出的效果，《大浪淘沙》的编导按照主题意念来设置人物形象的对照关系，但过于刻意的追求使影片落入"载道"说教的模式之中。人物很鲜明却少了人物塑造的最高境界——真实的复杂、不朽的复杂，从而影响了影片的艺术感染力。

影片的情节建构也别有特色，它以几位知识青年不同生活道路的矛盾冲突作为叙事框架，而他们各自不同生活经历与不同人生抉择又为影片的情节提供了丰富的戏剧性。如简洁的开场就别具一格：在极具象征内涵的阴云密布雷鸣电闪之夜，在奔涌大河之中，一条小船之上，四位青年对天盟誓结为兄弟"情同手足、生死与共。"于是，杨如宽在那幅三只小鸟飞出笼子的画上又添画了第四只小鸟，这引起观众强烈的期待与关注。影片围绕着"大浪淘沙"这一主题令人信服地展示了人物各自不同生活理想道路的碰撞冲突，在从济南到武汉再到长沙又回武汉的场景大转换中，充分运用巧合这一艺术的叙事手段，将几位青年不同的人生扭结在一起，以利于矛盾冲突的集中。革命高潮时，他们都激情满怀，而大革命失败后，他们或退隐或背叛，更多的人则更坚定了革命信仰。杨如宽的那张小鸟出笼画以及最后画被撕碎，对影片极富戏剧性的不同命运的描述，具有暗示性的隐喻作用。由于巧合的作用，使得影片尽管时空跨度很大，情节结构却并不显得松散。

此外，影片所表现的是我国现代历史上那如火如荼震撼人心的时代，因此，在展示人物命运的同时还注意展现那个激荡年代的真实历史画面，以提供典型人物生活的典型环境的依据：济南街头的各色人物、北伐胜利时的昂奋群情嘹亮歌声、武昌旅馆热血青年的热烈争论、大革命失败后白色恐怖的腥风血雨……这一切都真实而生动地再现了大革命时代风云变幻的社会现实，浓烈的时代气息扑面而来。

（方涛）

龙门客栈

1967 年　彩色片
摄制：联邦影业有限公司
编剧：胡金铨
导演：胡金铨
摄影：华慧英
演员：上官灵凤（饰朱辉）石隽（饰萧少镃）白鹰（饰曹少钦）薛汉（饰朱骥）徐枫（饰于欣）

【故事梗概】

明朝中叶景泰年间，宦官当道，特务政治，迫害忠良，发生“夺门之变”，当时由于新帝篡位，权阉曹吉畏惧兵部尚书于谦掌握兵权，诬谄于谦“欲迎立外藩”罪处死。其子女于欣于冕被衙役押送龙门充军。

东厂太监曹少钦，恐于谦后代长大复仇，乃率东厂大、二档头皮绍棠、毛宗宪，将于家子女在戍边途中截杀。

于谦的旧部朱骥和其妹朱辉，还有义士萧少镃等，在途中暗行保护。先是朱骥兄妹护送忠良后代到龙门客店，躲过官衙的耳目。紧跟而至的萧少镃，与接踵而来的东厂大二档头剑拔弩张，互探虚实。这黑店的老板娘，留宿土匪，靠敲诈过客获利，萧少镃得知东厂大、二档头身份后，探知黑店通向外面的逃生地道。曹少钦率大队人马，把龙门客栈团团围住，向客栈乱箭飞射，萧少镃、朱骥兄妹带于家后代逃出地道，边战边退，而曹少钦率兵马紧追。

护送于欣兄妹的萧少镃等，在山坡与曹少钦决一死战，少镃受重伤，最后与朱骥等联手，将穷凶极恶的少钦用剑刺死。忠良之后，化险为夷，萧等义士率于家子女归隐山间。

【评析与欣赏】

这是胡金铨到台湾投效联邦电影公司拍的首部武侠片杰作，是胡氏“客栈三部曲”的第二部（其他是 1965 年的《大醉侠》、1971 年的《迎春阁的风波》），故事结构十分严谨，时、地、人均高度集中，所有戏剧冲突均围绕着龙门客栈而展开，情节铺陈得简洁有力。影片中人物塑造极为突出，尤其白鹰饰的太监曹少钦，童颜鹤发而武功高强，一反过去邪派形象的陈套。

影片首先表现胡金铨电影的借助历史背景，营造忠奸明判、善恶分明的侠义世界。胡金铨的电影或许受金庸武侠小说的影响，武侠电影的故事总是放在特定的社会背景中，对腐败的政治都大力鞭挞及讽刺。他对中国古代的文物典章、政事史实的研究中，深谙明代的贪污腐败，东厂的恐怖组织，把天下整得人心惶惶，对明元朝代的特务制度特别深恶痛绝，执意要贬责东厂近似特务的统治。他的明朝东厂锦衣卫像曹少钦的造型，是最凶残、最顽强，又最相貌堂堂、衣履光鲜的反派人物。同时他也塑造了一群专门对付东厂的英雄人物，如萧少镃、朱骥兄妹。剧中忠臣被害，其后代更受到东厂太监的追击。而忠臣鼎力保护、搭救。这几位仁义之侠联手，与恶势力斗智斗勇，其目的就是解救一群遭受无理禁锢者的枷锁，恢复自由，伸张正义，表现一种“士为知己者死”以及“同仇敌忾”的感情。而这些英雄是绿林好汉，既对君王忠心耿耿，又帮助忠良抵抗暴政，他们受历史的局限，一旦选择除暴

安良，只能孤独及自我放逐，在《龙门》中当忠良后代被救之后，他们就隐遁民间。但在历代的统治阶级来说，侠是“以武犯禁”，胡氏自然是站在“侠”一方的。胡金铨这样将史实掺入故事之中，故事情节的安排，人物的造型，甚至服装等考据，后来都为其他电影从业人员仿效，形成了新武侠片的模式。

影片成功塑造了犀利的反派形象。过去台港的电影中的反派人物，往往软弱无能，性格面谱化。而胡氏的武侠片不但建基于正邪对立，结局邪不胜正的观念，其出类拔萃的地方是：邪派高手总是有凶悍无比的威力。像东厂太监头子曹少钦不仅奸诈，武功也是很高强，代表着恶势力，忠义之士不但要竭尽智勇，还要前仆后继，死缠烂打，牺牲惨烈，始能消灭恶魔，总是一线之差险胜敌人。这是胡氏电影的魅力，也是他的电影与众不同，吸引人的地方。

把客栈作为各种冲突发生的戏剧舞台，当作义士对东厂——明朝由太监控制的盖世太保，无情冷酷的压制之抵抗之场所，胡金铨有这样一句话：“我一直觉得古代的客栈——尤其是荒野里的客店——实在是最富戏剧性的场所。很少有地方能这样时间、空间集于一身，一切冲突都可能在这里爆发。”胡金铨视客栈为古代三教九流汇集场所，太监、将官、奇人、隐士、间谍，以及形形色色的平民，都常聚于此地，是一个社会的缩影。熟谙掌故、雅好稗官野史的胡金铨，借客栈施展所长，把客栈当成一个中国民间小社会，让人际关系能整体辐射开来。而且利用客栈的有限空间、险恶场所，集中戏剧性，施展编导技巧，增强趣味性幽默感。

忠肝义胆的江湖侠客，为保护忠良后代，与权势恶人决一死战，打斗场面扎实。全片创意挥洒自如，以京剧北派武功为基础，并有所创新，在有限的空间中一一施展中国式的武艺设计，精细，凌厉中有层次，一洗武侠片过去抄袭日本的恶习。比张彻式的武侠更富有中国风味，颇有一种文雅的书卷气。

借鉴京剧的“生旦净末丑”五种角色，影片一开始，使用旁白交代故事背景与人物，跟京剧中人物出场自道姓名、身世，以及借扮像来表现角色等，如出一辙。其他包括造型、声音、服装、动作等，重于他们的内在的情绪，除脸谱和角色外，影片还借鉴京剧的叙事方法，如出场及传统的象征的形式。并能精确掌握剧情气韵、衔接，特别善于塑造暴风雨来袭前的宁静气氛——在陌生人到达客栈后，主人公开始疑心该地已被东厂所控制，于音乐紧迫声中，镜头摇到桌上的血迹，和丑角式的侍者，试图以下过药的酒毒等，形成一种神秘狡诈的气氛。当正邪双方主要角色接近客栈时，张力持续着，忠贞之士出现了，坏人亦已抵达——为最后结局在山林边决斗，做好铺垫。

影片对文物典章考据精确，摄影优美，美术设计精致，对色彩、服装、兵器及各种道具陈设，都进行精心的艺术处理，达到武侠电影前所未有的高度。

影片个人风格强烈，气氛与节奏引人入胜，导演以严谨精巧的场面，让扣人心弦的武打动作把观众吸引到戏中的境界。剧情较《大醉侠》曲折紧张，主要演员都是新人，造就了上官灵凤、石隽、白鹰和徐枫等影星。台湾影评人给予很高的评价，一篇张健写的《从汤姆·琼斯到跳灰》的文章中说道：“导演全片一气呵成的才华和功力，细胞的情节推展，紧凑的镜头交替，不苟且的背景安排，庄谐交糅的简练对白，使全片气势如虹。大武斗的山林背景也堪称一绝，尤其是那些岩石巨松，或叶茂枝劲，或秃干凛人。打斗场面

的真实感也差可上比《宫本武藏》”。由于本片技巧突出，打入国际市场后，在日本、韩国、欧洲、非洲都轰动一时，影星、导演也从此成为日后台港武侠片的偶像。是武侠电影的一个里程碑。

此片参加过 1968 年的柏林国际影展；还曾获第六届金马奖优等剧情片、最佳编剧（胡金铨）。

（陈飞宝）

破晓时分

1967 年　彩色片
摄制：国联影业公司
原著：朱西宁
编剧：姚凤盘
导演：宋存寿
摄影：陈喜乐
演员：杨群（饰陆老三）伍秀芳（饰女人）佟林（饰男人）韩苏（饰陆老板）孙越（饰师爷）马骥（饰八爷）

【故事梗概】

寒冬的黎明前，新当小衙役的陆老三，跟着老衙役学习当差仪式，供香拜神，保佑这辈子能捧着铁饭碗。

这天，县太爷升堂办案，提审一对喊冤的男女囚犯。女犯人供词，她是个苦命的贫家女，生活所迫卖身给商人作妾，因为大娘厉害，商人破产，又把她转卖给别人。她在男人烂醉熟睡时候又不得不离开那间茅草与木料搭就的“金屋”出走，偷跑回家。她在大雪路上碰到一个赶驴的好心男人，诚恳送她一程。谁知在她离家时候，她的丈夫被人谋财害命，在赶路的途中，她和那个好心的男人一起被衙役逮捕，说她勾引外面男人合伙“谋杀亲夫”。同囚的男人信誓旦旦地说根本不在场，此案与他毫不相干。而大娘和衙役带班的八爷合计，一口咬定这对男女是凶手。

那贫寒女没有人给她说情，又没有钱贿赂县太爷，在横暴迂腐的县太爷的一味威逼下，那可怜女人在恶棍之下屈打成招，狡黠阴险的师爷穿针引线，八爷和大娘等人又忙布置各项伪证，小衙役首次当差，就碰上这桩冤案，老衙役逼着小衙役充当旅客小差作假证词，害得这一对素不相识的无辜男女，以通奸谋杀亲夫罪被处以极刑。

【评析与欣赏】

这部影片被台湾影评人誉为“一直是知识分子心目中最有深度的国语片之一”。由台湾作家朱西宁根据宋朝话本《十五贯戏言巧成祸》改编为小说，宋存寿又把它搬上银幕。原话本强调“冤”字，而此部电影则着墨于封建社会的司法黑暗，着重于破晓时分鬼蜮、人间、判官、冤魂的对比，展示黑暗的司法制度给人世间带来的悲凉、疾苦，有一种历史和现实的沧桑感。这部影片在 60 年代出现，李翰祥主持的国联公司，敢于用缺少故事性的冷僻题材，让宋存寿把它拍成相当有电影感的重要作品，给电影界带来一些生气，表现出一种见识和勇气。

影片暴露了自晚清中国封建社会政治的黑暗和腐败，一个本性善良的人亦会在黑暗制度下，很容易丧失理智而被同化。

原著朱西宁的小说，以“我”冷眼旁观的态度来对待官场的荒唐腐败，大老爷上堂，公堂上陆老三跟着八爷学习当差的仪式，接着升堂、女犯被逼供，八爷老吃老做的训斥陆老三：“官司打的不是‘理’字，而是‘财’字！”告诉陆老三如何使用打人的板子：“轻重琢磨着使唤，就是你一辈子的铁饭碗！”历历在目地揭露了封建社会腐败的司法制度、官场陋习、买卖婚姻。

同时导演从悲悯的立场来看整个事件，陆老三本性善良，对受押冤犯颇表同情，在逼供时他下不得手，女人受刑的哭嚎，使他想起自己女人分娩的痛苦情况。但在生活压力下，不得不同流合污。而且他是新到差面孔，竟被八爷威胁利诱下去冒充客栈的小二，把那囚犯不在场证明，直接破坏成了无法翻案的铁证。变成帮凶的一份子，埋没良心来诬害好人，年轻的衙役竟和老衙役同流合污，沉沦成一个丧失人性的官差，“ 沉沦 ”是此片的头一个主题。在此，导演批判了人性软弱的一面。而他是新手，别人认不出他来，在情势的压迫下，所以沉沦，是黑暗制度重压下的产物，正如香港影评人刘成汉说的“ 一个本性善良的人亦会很容易丧失理智而妥协同化，进而干出出卖良心的勾当。恶劣的自然产生罪恶的人 ”，对腐败制度的严厉的批判，便是此片的第二主题。尔后，在长夜漫漫里，陆老三受不了精神上的煎熬，一再期待：“ 天！天为什么还不亮呢？ ”印证县太爷阅读文状最后一行说明：“ 宣统三年某月某日 ”，再到终局时陆老三步出衙门，见到天色已见微明，意喻事情虽然悲观，可是并未绝望，陆老三的人性也没完全泯灭，这是导演期望人生和人性复醒早点到来。

主角主观视点和意识流手法展开故事。

《破晓时分》取材尖锐，影片尽量保留了原著那种紧密凝聚的优点。勇于打破叙事陈规，以缩影式戏剧形式展开故事，用细腻温厚的电影语言，诠释出耐人寻味的题意。整个事件不过发生在一个寒冬黎明前的两小时，集中在陆老三到衙门当差头一天的经历，一直到终局，编导仍未正面为观众破案。但公堂审案的内容，牵涉到许多先于若干年前的事件，有不少倒叙，这种处理如有不当易于混淆，然而影片以年轻衙役老三的单一视点，以衙役的“ 我 ”来自述，若非出于他自身的经历，就是出于他在公堂听见嫌犯的口供所引发的联想。其空间也只在陆老三从家里到衙门路上，和公堂内外，一切都是通过陆老三的视点和他的潜意识的回忆，扩大叙事空间和人物，因为叙述视点控制得当，因而意识流的回叙也自然。

色调的控制得宜。导演自始至终以委婉而朴实的手法，流露出熙怡人情，比如序场那条响着单调打更声、昏暗的青石板街道，更夫独自走着，镜头一直跟着他的脚步，更夫偶尔停下来，笃笃笃，笃笃咚，片头片尾的街景，青石板铺成的巷道，在灯光闪烁、晨风吹送，乃至梆声的衬托下，很有长夜漫漫路迢迢的韵味。父亲提着一盏孤灯，带着陆老三到衙门应卯，一路上唧唧哝哝的叮咛，有一种长辈对后代的舐犊之情，对后来衙门内的黑暗冤狱，冷热适度的调和气氛，引人贯注。公堂的气氛色调的控制严谨。

长镜头和推镜头运用，前者使节奏具有徐缓，恬淡的基调。后者在介绍场景人物上十分方便。影片进入审案阶段，虽然有过多的旁白倒叙，使全片剧场化、生硬，但导演很聪明地捕捉很多小动作和小趣味来增加故事的实感和张力，并且以长形公堂代替平阔的公堂，利用景深效果造出全片深沉的视觉风格。

影片导演宋存寿和编剧基本忠于原著，只是在电影结尾增加了年轻衙役决定离去不干了的意思。原著中没有这个肯定：“ ……心里可很为迷惑，说不出道理要不要干下去；总要等等罢，不是才开头吗？…… ”这似乎比电影中要深刻些。影片的缺点在于两个男女在雪地上行走，女犯净洁美丽的脸部化妆、配着光鲜的红囚衣，于整个影片萧杀气氛很不协调。

（陈飞宝）

家在台北

1970 年　彩色片
摄制：台湾
原著：孟瑶
改编：张永祥
导演：白景瑞
演员：柯俊雄（饰吴大任）归亚蕾（饰淑姮）李湘（饰冷露）冯海（饰王溥）紫兰（饰如茵）武家麒（饰夏之云）张小燕（饰夏之霞）江明（饰何尧）

【故事梗概】

留学美国的学人夏之云、如茵、何尧、吴大任等 5 人同机飞返台北。在松山国际机场，娟娟跟父亲到机场接未谋面的男友何尧。何尧生性开放，要与娟娟拥抱，令保守的娟娟十分尴尬。吴大任由弟弟来接，一到机场，吴大任就听到机场服务台让吴大任接美国情妇的电话，令弟弟狐疑。夏之霞来接夏之云、如茵回到农场。

农家子弟夏之云留学美国攻农业，娶了贤惠的如茵，双双回台湾省亲。母亲煮拿手好菜款待儿媳。念高中的夏之霞与体育老师相好，却吵着兄嫂带她到美国生活。农场绿意盎然，奶牛悠闲地吃着青草，有一种田园诗般的宁静，夏之云、如茵为家乡美景陶醉，决意将所学服务家园，不再去美国谋生。夏之霞一个偶然机会与朝三暮四的何尧认识。何尧原来打算回来与娟娟结婚，带娟娟到日月潭玩耍之后，又把娟娟甩掉，而粘上夏之霞。夏之霞回到家里，兄嫂父母都极力反对，劝解夏之霞，之霞不胜厌烦。

冷露原来在台北与画师王溥是一对情侣，可是后来她跟一个姓赵的商人去了美国。这位情海回头的迟暮妇人倦鸟归来，邀过去女友母女、王溥到酒家欢聚，酒酣后，冷露由王溥扶着回到她的旧居。冷露要王溥为她解衣宽衫，向他投怀送抱，并说她有的是钱，可以供养王溥，使王溥自尊受辱，两人话不投机，鸿沟难填。

冷露迁怒王溥为冷露女友女儿作画，告到女友，使女友母女不和，虽然误会冰释，但就像苹果放久失去芳香一样，冷露失去了珍贵的一切，王溥收拾行李离开冷露家宅。冷露最后决定留下来当幼儿园老师。

吴大任是留学美国的水利工程师。他回台北打算跟结发妻子王淑姮办离婚手续，回美国娶美国情妇。回到家里，淑姮不胜惊喜，长大了的十几岁儿子也灵俐懂事。家人以为自此可阖家团圆。谁知吴大任饭后，撂下一笔钱，借故要到宾馆住。又约淑姮到西餐厅，淑姮起先喜悦，梳装敷粉，当知道大任的用意，悲伤暗泣，回到家里，生病憔悴。弟弟到旅馆怒骂大任背信弃义，因为淑姮十多年来为吴家兼代父、兄、子之职，含辛茹苦，刻苦持家。大任回家探望淑姮，父亲大怒之下，执棒追打，大任头破血流逃出家门。

大任南下访问台湾水坝建设工程，经好友劝解，心情极为复杂。

休假结束，夏之云夫妇送何尧、夏之霞夫妇赴美，吴大任到机场宣布留在台湾，邻人将他家俱载到机场，又折回迁到新居。

【评析与欣赏】

白景瑞在意大利电影实验中心研习电影，正是意大利新写实主义电影确立其电影史地位，法国电影新浪潮勃兴之时。意大利的新写实片以社会现实生活为中心，白景瑞受此影响，认为电影“一定具有剖析问题，探讨解决途径的性格，才能称得上一部佳片。”所以在他的作品里放进一些导演对社会的看法，提出了一些世界性的问题。他回到台湾未尝不想把意大利战后写实主义电影的手法，用来显现台湾当时社会精神状态，以展示他经历艰辛所学来的特长。但适逢受命任中影的编审、制片部经理，不得不为其“健康写实主义路线”，及“健康综艺”制片路线所左右，只能在“健康”与“写实”中取得些妥协。尽管如此但《家在台北》的表现手法不同，锐意求新，突破旧有的格律，放弃前期“健康写实”谆谆教诲的直露论理方法，注重影像本行，通过艺术表达树高千丈，叶落归根的“回归乡土”的主题。

《家在台北》的叙事结构，一改过去台湾电影以一条主线贯穿全剧，或一条主线数条副线并行或交叉发展的叙事模式，采用多机并进的方式，处理归纳同一个主题的三组故事。影片从一班飞机载回多位留美学生回台湾省亲开始，以另一班飞机载走赴美留学生告终。其间用三段故事，即在暑期里，三个家庭互不关联、不同时空、格局迥异的故事，分别陈述。共同的主题是崇洋者重新认识自己。其中第一段故事分割画面是台湾影片在映象处理上的一个大突破。第三段故事最佳，也最感人。

第一组戏由夏之云、如茵、何尧、娟娟、夏之霞等组成。夏之霞崇洋心理和夏之云夫妇回归本土冲突，不听父母、兄嫂劝阻和何尧闪电结婚，是当时台湾政局遽变、出现迁居海外、留学风潮中的取样，具有某种代表性。导演巧妙地沿用分割画面，和花哨镜头，在大银幕上分割多个小画面，各画面都有一组人物和小情节，增强了戏剧张力、表现力。譬如娟娟被何尧遗弃，与父亲通长途电话时，在父女的画面之间出现何尧与夏之霞戏水的分割画面。父母兄嫂规劝夏之霞不要跟何尧结婚，不断推入各人特写境头，每个人规劝声音高亢，夏之霞打开电唱机，只见众人急急张口说话，不知内容。在夏之霞角度看，颇有唠叨不绝的意味。第二组是冷露回台湾要和王溥重修旧好，王溥心理矛盾，徘徊不定，最后王溥义无反顾离开冷露。第三组是压轴好戏，篇幅最长，戏剧能力也最强，苦学成功的留美水利专家吴大任欲抛弃卖泡菜养家的糟糠妻子淑姮，终因家人、朋友反对，也为发妻贤淑的美德感动，洋博士放弃洋女人，留下为家乡建设效劳。戏拍得含蓄感人，是台湾家庭伦理电影中罕见的好片。三组戏的时空处理有条不紊，循序渐进，繁而不乱。第一组戏活泼快节奏的气氛，很快把观众引入剧情，第一组告一段落，又分述第二组、第三组，第二组节奏转缓，第三组剧情转快，是整部戏的高潮结果。影片以典型化的观念，把三个不同家庭、三种情况，作了鲜明对照。最后，浪荡的何尧仍然去美，夏之霞跟着离乡背井，其他人均留下。但三组戏结尾都在机场（即休假后原定都要飞往美国的机场），他们重新汇合在一起。前后呼应，同时作一收缩，自“笑中有泪”始，至“泪中有笑”终，说明这群“归燕”在来去之间的经历，以及他们的最后抉择。

此部影片，归亚蕾和柯俊雄的表演，不温不火，恰到好处。归亚蕾把一个具有中国传统妇女贤妻良母的素质的淑姮表现得细微感人。比如丈夫留美回到家门，欣喜含蓄，丈夫邀她到西餐厅，出门前眉宇间流露出喜悦，初到西餐厅，旗袍腋下夹着一方手绢，似觉与环境格调不协调显示的尴尬，当丈夫触及离婚话题时，满腹的委屈、忍辱、伤感的心理杂陈以及回家后暗泣，

伤心过度卧病不起的憔悴，都在眼神、表情、形体的一举一动中掌握得层次有致，分寸得宜。柯俊雄在这戏中分量不重，但他的演技比此前更臻成熟，能把握住放任和自省的双重性格。他把角色内心积郁，态度沉稳，神色内疚，最后幡然醒悟的一段，表演得虽着墨不多，但很有力。

这部影片是针对当年一窝蜂留美不归的时代病而拍的，既有无情地讽贬，又有委婉地规劝，通过生动可信的艺术形象，富有深意地表述了主题。但结尾刻意安排吴大任终局先跑机场，和家人见过面之后，又让邻人将家俱用长车载到机场，再跟家人至友宣布留居台北的喜讯，显得缺乏逻辑。

《家在台北》获 1970 年第八届台湾金马奖最佳剧情片、最佳女主角（归亚蕾）、最佳剪辑（汪晋臣）三大奖，并获第十六届亚洲影展最佳女主角（归亚蕾）、最佳编剧奖。归亚蕾因此双获金马奖和亚洲影后荣衔，也是空前。白景瑞本人也因此获得台湾“ 中国文艺协会 ” 第十一届文艺奖章电影导演奖。《家在台北》与前两部电影《今天不回家》、《喜怒哀乐》（与李行、胡金铨、李翰祥合导），接连成为当年台湾十大卖座影片之一，而且获得评论界的好评，把白景瑞的导演声誉推向高峰。

（陈飞宝）

再见阿郎

1970 年　彩色片
摄制：台湾
原著：陈映真
编剧：张永祥　刘维斌
导演：白景瑞
摄影指导：林赞庭
演员：柯俊雄（饰阿郎）张美瑶（饰桂枝）陶述（饰阿姑）

【故事梗概】

台湾南部豪华西乐社女子乐队的老猴子，一向靠忠心耿耿，博得老板娘阿姑的信任，成为老板娘的得力帮手。他是队员兼教练、管理员，靠着广结善缘，获得队上女乐手在工作上的配合。他是典型的老好人，但性格懦弱，不敢惹事。有一天，队上来了一位名叫桂枝的女子。桂枝出身穷苦家庭，家里要送她到花茶室接客卖身，她执意不肯。家里拿了阿姑 2300 元钱，把她押在队上，为客户喜丧吹乐，赚钱抵债。老猴子对桂枝怦然心动，羞怯怯地送给桂枝一双白布鞋和一副太阳镜，正当桂枝试用时，阿郎闯了进来。一向吃软饭的阿郎是老板娘阿姑的外甥，拈花惹草已成习性，他满怀自信向桂枝索吻，被桂枝拒绝。

老猴子对桂枝情有独钟，假公济私教桂枝指挥，当桂枝昏倒，他买来百花油、八卦丹，还为她削苹果，桂枝主动征询：“你是不是真的要娶我？”他激动得惊慌失措，割伤了手指还不自知，鲜血沾染在削了一半的苹果上，赶紧用手肘把血迹擦掉，生怕玷污了圣洁的情意。他还把储蓄送给桂枝赎身，岂料桂枝另有心上人。

阿郎年轻力强，好勇斗狠，穿着木屐，吊儿郎当，游手好闲。走进西乐社女子乐队，雨露均沾，这儿吃一口蜜饯，那儿喝一口豆花，专占女人的便宜。他甘受酒女牡丹的豢养。有一天牡丹奚落他，他愤然在大庭广众之下脱下牡丹给他的衣服、长裤、手表等，剩下贴身衬衫短裤。也因此使得桂枝另眼相看。阿郎好强，对桂枝紧追不舍。

阿郎被三个恶汉殴打，护身符掉在地上，桂枝帮他拾起，独自还给他，并主动地问他：“你是不是真的要我？”桂枝委身于他，不准阿郎到乐队找她，不准阿郎打架，要阿郎跟她结婚厮守终生。阿郎跟桂枝私奔，到了高雄，小本生意摆地摊，无证卖西瓜，遇到警察躲避不及，向警察打躬作揖地说：“小弟阿郎，发前在台南混过，来片西瓜，交个朋友？”警察不吃他那一套，他碰了个钉子。

老猴子千辛万苦登门讨债，桂枝换下所有老猴子买的衣服，和仅剩下的钱，一并还给老猴子，桂枝要阿郎帮助还债，阿郎说：“欠老猴子钱，又不是我欠的，我不管。”结果阿郎还是拿开运猪车的三千多元卖命钱，先还给老猴子。开运猪车要赶在黎明前到台北，常超速出车祸。桂枝不让他开，阿郎不听，桂枝赌气回台北，阿郎驾驶的运猪车在平交道，被桂枝所乘的一列大车撞翻，车毁人亡。

【评析与欣赏】

《再见阿郎》改编自台湾当代作家陈映真的短篇小说《将军族》。陈映真的小说描写自大陆迁台的老头子三角脸，和台湾姑娘小瘦丫头，都是卑屈小人物，饱经风霜和凌辱，期盼来生像婴儿那么干净，有一天他们在田里自杀，“男女都穿着乐队的制服，双手交握胸前，指挥棒和小喇叭很整齐地放置在脚前，闪闪发光，他们看来安详、滑稽，却另有一种滑稽中的威严……”

《再见阿郎》拮取这两个人乐队队员身份将三角脸更名老猴子，小瘦丫头更名为桂枝，攫取他们少许生活背景，脱离原著架构，创作了诸如草莽英雄式人物阿郎等人物。三个主角都是市井平民，他们的际遇与台湾现实生活贴近。比前一部《家在台北》，更使人易于嗅到泥土的芬芳。故事以台湾南部一个女子乐队的悲欢，“从一些小人物的生存的压力，来叙述时代进步的淘汰力量，从南部低矮而闷热的小房间，到台北街头车水马龙，都使在台湾呆过的人有份特别亲切的感受。”（台湾影评家黄仁语）

影片十分鲜活生动地刻划了主人公之间的纠葛和心理冲突，顺延了人物性格发展，冲突迭起，高潮不断。

老猴子忠实憨厚，想娶桂枝为妻，但年龄已半百，对自己形象、年龄、身份处处自卑，呵护桂枝，为桂枝购药，甚至给钱替桂枝赎身，当桂枝另有所依，他找桂枝逼债，见桂枝可怜，又慨然原谅她，编导镂刻出老猴子这个小人物外表和内心的两面和矛盾，综合着可怜与可敬的品貌。而阿郎传统观念里是个吃软饭的浪荡无赖，靠酒女豢养，迷恋自己受女人崇拜、任占女人便宜的“英雄”地位，后不甘受酒女奚落，把酒女送的服饰，乃至计程车如数归还，又有种做男人的自尊，得知桂枝怀有他的骨肉，毅然去卖菜、卖冰水、卖西瓜、卖牛肉面，屈辱地讨好警察，甚至不顾安危地开运猪车，想赚钱还清桂枝赎身的债务，自以为从此可以理直气壮地做一个大丈夫，不料桂枝担心他生命安全，竟以离开他作威胁要求他辞职，好不容易才“改邪归正”的阿郎怎么肯呢？结果，在桂枝赌气坐火车上台北的那一晚，阿郎因车祸丧生。编导糅合了阿郎可怜而可敬的悲剧性英雄气概。

桂枝家境贫寒，执意不肯到花茶室卖身，洁身自重，执意追求平凡的幸福，她洞悉男性心理弱点，又善于心计。桂枝与阿郎的关系，起先表面上阿郎是愈好强的女子愈追求，对桂枝也是如此。桂枝似乎是守身自防，实际上她是主动的。阿郎被三个恶汉殴打，她主动关心，将阿郎的护心符捡到还给他。当阿郎肯定要娶她了，则约法三章，不准这不准那，要阿郎踩三轮车，带她私奔，改变阿郎品性，使其能自食其力，以期确保婚姻的安全和幸福。当她怀了阿郎的孩子，在衡量老猴子、阿郎的太平称时，发现阿郎无意抛弃她，面对着二十七八岁的阿郎和“去年 50，今年 51”的老猴子，虽然两个男人地位都卑微，还是选择了年富力强的阿郎。尔后阿郎一步步走上桂枝为他安排的路程。而桂枝支配阿郎的技巧是以退为进。在玩世不恭的阿郎拒绝与她正式结婚时说：“那你以后不要来找我！”阿郎继续跟人打架，她断然不进阿郎的阁楼；怀孕后，阿郎不肯再做小贩，她说：“你忍耐几天，等孩子生下来，我出去做事，你在家休息。”她摸透阿郎好强的脾气，说反话刺激，使以英雄好汉自居的阿郎愿意按她的意思去行动。最后她反对阿郎开运猪车，以离开阿郎到台北要挟，为了求得安定和幸福，其方法不见得光明正大，结果是春梦一场的悲剧。但多少也可见她心地善良，有一份自觉和坚持，兼具可怜与可敬的品貌。

采用漫画的手法及夸张的表演，来刻划人物是此部影片另一特色。

白景瑞在台湾电影导演群中独具幽默的天赋。不论处理何种题材的作品，即使是悲剧，都免不了有喜剧的味道，予人以幽默感。在《再见阿郎》里，白景瑞塑造的自命不凡的阿郎和猥琐的老猴子，透过现实生活中有迹可寻的生活细节，加 L 典型化，由略为过激的演员表演制造谐趣，再由桂枝这个最真实的人物左右他们，形成性格，造型对比中有反差，糅合了写实和浪漫，形成别具特色的喜剧性，反映主角面对真实生活的艰难和无奈，产生笑中带泪的效果，譬如阿郎与桂枝做爱后，在小阁楼不胜炎热，用电风扇吹腋毛；老猴子警告阿郎再纠缠桂枝，就在他屁股上插一刀，阿郎找来刀子，要老猴子一试，以及老猴子失去桂枝时捶墙痛哭，向桂枝讨债时虚张声势的凶恶，诸如此类夸张表演，有种调和悲剧色彩，加上服装、道具与当时人物生活吻合，带有纪实性风格，让观众产生某种俯瞰人生百态的疏离感。观众从导演反讽角色的人性弱点，看到小人物在时代巨轮压迫下生活的压力与感情的挫折，气氛真切动人，乡土气息十分浓厚。这是白景瑞从意大利留学回台湾，实践意大利新现实主义电影的最成功的代表作。

《再见阿郎》获得 1971 年第九届金马奖最佳技术特别奖。

（陈飞宝）

侠　女

1971 年　彩色片
摄制：台湾
原著：蒲松龄（《聊斋志异》）
编剧：胡金铨
导演：胡金铨
摄影：华慧英
演员：徐枫（饰杨贞）石隽（饰顾省斋）

【故事梗概】

《侠女》是中国台湾电影首次在名闻世界的戛纳影展上获综合技术奖的经典作品。影片改编自《聊斋志异》一书中的《侠女》，只是原著书里的“白狐”被改为身穿红衣的明朝东厂特务。本片利用聊斋故事的骨架，套入明朝东厂争权的内容。东林党忠臣杨涟死于“党锢之祸”，其女杨慧贞与母亲为躲避权奸的谋害，逃出城外，远遁他乡，隐名埋姓，练就一身高强武艺。

顾省斋安贫乐道，母亲迫他应试、娶亲，他都无动于衷，他与母亲对新迁来的杨家母女关怀备至。顾的母亲要娶杨慧贞作媳妇，对方另有苦衷，没有答应。隐居荒宅、等待复仇的侠女，有时乔装男士出现。杨慧贞因感念顾省斋孝义之心，俩人曾结一夕缘，与顾省斋一夜缱绻后的杨慧贞，被破门而入的东厂千户欧阳年执械追赶，退守荒屋废墟之前，奋力拔剑迎击，杨慧贞的头结在田鹏挥剑猛砍下乍然散开，黑发蓦地罩面刷下，惊得田鹏倒退两步，随后杨慧贞跃上城墙，田鹏追上，两人背着晓雾朝阳，在芦花翻飞的荒城上刀来剑往，人影交错，剑击声遥遥清晰可闻。

东厂权官门达与副手枭述领 200 东厂番子来攻，顾省斋献计布鬼阵于荒城，尽歼来敌。

慧贞替顾省斋产下一子。一偿报父仇的宿愿后，慧贞看破红尘，跟随高僧慧圆出家修行，从此永伴青灯。可是不久，朝廷惊闻钦差大臣被杀，派大内高手许显纯率兵来袭，众侠士不敌，慧圆率 4 名护法罗汉，翩翩降临，制止大内肆虐，树摇影弄，众禅师袈裟飘飘，拂过树叶，波光幻影，灵气浩然，许显纯假意下跪悔过，当慧圆扶他起来，他却以匕首偷袭慧圆，重创其腹部，许亦受慧圆当头掌击。许冥顽不灵而致魔瘴攻心，产生无数幻觉，不能自拔毙命。慧圆被刺流出金血，万丈光芒自慧圆背后辐射，他跌坐在地上，右手指向西天，晚霞衬扎着达摩境界。

【评析与欣赏】

在五六十年代，台湾导演改编《聊斋》电影，可以掌握精髓的只有精通中国古典的电影人，以李翰祥、胡金铨最具代表性。虽然这部改自《聊斋》的《侠女》，把鬼故事改为武侠片，其格调上不够统一，但由于荒屋惊魂，而揭开朝廷宦党陷害忠良的面目，在展戏的技巧上由静而生动，而产生快变与快动的节奏——较有吸引观众的效果，其间人物命运突变，也增强了影片的娱乐效应。本片发行分《侠女》、《灵山剑影》，拍摄 3 年，制作费高达 2000 万元，在当时是一笔很大的投资。

套层与阶梯式的复合结合，是此部影片一大特色。

影片利用聊斋故事架构，套入明朝东厂争权的题材写明末宦官追杀东林党杨涟之女杨慧贞，书生顾省斋力助杨慧贞尽杀来犯东厂党羽。

未经删剪的原版本里可分为三个部分：第一部分描写了考试落榜、卖画为生的顾省斋与他带封建意识的母亲的穷苦生活，风格上可称为“历史式社会写实主义”。电影开场极为阴暗，人物出现，镜头跟着人物走，既不介入，也非冷眼旁观。影片前 40 分钟仍笼罩在神秘诡谲的气氛中。透过卖画书生顾省斋出于好奇的追查与穿针引线，杨慧贞、石问樵将军等东林党人后代及部属，暴露身份，和东厂千户欧阳年等奸恶之徒展开斗智、斗法的厮杀。第二部分当人物的政治身份被揭露后，省斋所有过去行为马上在观众脑海中降低成为一些无关宏旨的部分。最后一小时胡金铨引用了佛教模式的架构。所有“世俗”的价值观和各种斗争都被质问和怀疑。其创意别具一格，犹如百宝箱，箱里套箱，每一个小箱本身是完整的，但却又被一个更大的箱套住，可让观众对前节发生的一切作出重新判断。故事开始使观众陷于一种悬浊的状态——摄影机的长拍镜头，忽然情节急转而下，事件开始绕着主要角色，是书生顾省斋的“文”与东厂追捕下的逃亡者杨慧贞的“武”结合为一，形成与东厂特色冲突——一触即发的堡垒。顾省斋在结尾时竟然变成配角。这在台港电影史上是第一次这样处理角色的电影。第二部分当剧情发展至高僧与东厂头子对峙时，片子由政治冲突提升至哲学矛盾，而省斋与慧贞则降为次要人物，就电影金字塔式的结构而言，处于旁观者的地位。打横切过第一种结构，是环绕着反面人物的权力嬗递过程，这种结构在《龙门客栈》中已出现过：一个反面人物出现被英雄侠客所杀，在影片中消失，而由另一武功高强的反面人物所替代，如此类推。这个比较单纯的结构可以比喻为一组楼阶，供主角逐步拾级而上。这两种结构之间所造成的张力——中国百宝箱与梯阶——赋予整部影片一份戏剧动力和观念上的趣味性。

《侠女》是胡金铨电影的一个里程碑。手法比以往电影更为精致，前面写世俗的生活，地面上的奋斗，不但写武侠，还写书生，有文有武，以武力和谋略来顽抗恶势力。然而胡金铨在此认为，世间的文武儒侠仍有其致命的局限性，斗争衍生斗争，相因得循，不能真正求得自己的解脱，必须寻求神佛的显灵，才能普照天地，以“光明战胜黑暗”。后面转达了形而上的神秘世界，则显出胡金铨追寻自由的一大跨越。在《灵山剑影》，胡金铨注入一些儒、佛的哲理，结果高僧为救助忠良之后而圆寂，进入了神秘的形而上世界，具体地呈现出神仙飞跃的景象：那就是慧圆高僧从天而降，如行云流水，如浮萍朝露，光芒四射；又如胡氏另一经典镜头之一——慧圆法师被刺流出金血成仙的逆光形象，意喻天外的妙境，达到佛教最高的涅槃与无俗无悲的极乐境界。正像台湾影评人焦雄屏所说的：“万丈光芒自慧圆背后辐射，巧妙地使慧圆成为发光体，晚霞的美丽，衬托着涅槃的永恒不朽，成为《侠女》一片最重要的主题。这个从《聊斋》演变出的鬼故事，在胡氏手中提升成哲学的演绎——在涅槃的最后解脱及极度宁静下，任何感情、权力的纷争似乎都无意义了。”涅槃视觉上的美丽，寓示了胡氏向往乌托邦的“顿悟”，企图超越武侠世界而追寻的禅机。胡金铨电影主角自此，已从游侠变为游方僧道，拜佛参禅。对于现实，亦从正面对抗，渐转向抽象的超升。

他的镜头不是采取旁观者的“全知全能”视点来呈现人物与环境的客观的关系，点出当局者迷的处境。他的镜头也不是采取主角的主观视线，使“作者——片中人——观众”三点成线，发生共鸣。胡金铨是与片中人若即若离，

并肩平行，却不介入。胡金铨是从平行的动态来看世界，在东方西方电影里都属罕见。

精美的画面构图，“ 功夫蒙太奇 ”独树一帜。

在以往的台湾电影中，极少导演注意到画面的构图美，只把演员框入画面就行了，多不注意演员之间的距离与角度的对比、演员与衬景之间的关系，以及特写镜头中演员面部的角度与光影，更不会注意到两个构图不同的画面在剪接时所产生的影响。胡金铨平素的美学素养或审美观点，都十分注意画面构图。胡金铨的《侠女》刻意营造每一个画面的构图之美，有许多灵异色彩，加上优雅和运镜，创新脱俗。达到妙在一心、一般人只能灵通不可力求的境界，他是台港追求画面优美的屈指可数的杰出导演之一。

影片按分镜来逐一拍摄的繁复的画面，在情节进行中保持视觉吸引人，镜位的细致变化和精确的剪接技术，为动作场面创造了奇特壮丽景观，并能临机应变，捕捉大自然刹那美景或特殊景致的空境头。对于动作部分从各个角度的反复摄影，做到虚实相生，增加变化。他的动作场面使用演员或替身交互以特写、近景和远影堆砌整幅动感的技巧，出神入化，令人叹为观止。

影片运用的场面设计和节奏最为人称道。能利用电影技法表现中国的神奇武功。用短镜头造成实体逼近感、气氛和打斗场面，创造出舞蹈韵律，在轻巧而快速转换的一连串镜头中，达到视觉快感的高峰。武侠小说中的武功，通常会被写得超凡入神，电影却很难表达。胡金铨经过《龙门》和《侠女》，发挥了电影武功的犀利性。比如竹林歼敌，杨慧贞和将军等 3 人在宦党爪牙围逼下，被困在竹林中央，眼看后有追兵，前无去路，3 人一路砍伐竹节暂堵敌人，一面急中生智，杨慧贞借助他们用手臂交迭成弹床，腾空飞升，辗转跃上竹尖梢，借着竹树之弹力，她又居高俯冲而下，双手执剑，飞落扑刺，把胜算在望的两名东厂番子一举剪除。产生超脱的、目眩的、震慑的、美妙的效果。

这场戏的节奏由徐趋疾，剪接频率愈堆愈密，终至如风卷残云，雷鸣电闪，最后戛然而止。色彩亮丽鲜艳（青翠的竹林与东厂特务的红绒战袍相映成趣），气氛悠远怡人（清越的笛声和晨间的薄雾组织成令人神驰的佳景），而杀机步步迫近。复仇和求生的意识带动渐趋高峰的情绪，前后一气呵成，技巧圆熟，是中国电影上罕见的经典佳笔。胡金铨一格一格精确设计、剪接，造成慑人的气氛，这种技巧，被称之为“ 功夫蒙太奇 ”，它已成为海峡两岸武打片的一种常用技巧。

然而，在胡金铨的心目中，或许感到这是武侠的极限：慧贞飞跃必须依靠外物之力，而真正的超脱与逍遥，真正的飞跃，却是无依无靠，自来自去，非武侠所能。所以他在后面高僧与东厂杀手的格斗及结局，变换方式，运用光影、烟雾、芦苇和流水组成的氛围来预兆高僧的驾临，以及在高僧圆寂后的霞光万丈，造就出诗意盎然的效果。

影片呈现导演的怪癖：女性英雄，中性战友。

胡氏的作品女主角都是强者，是英雄，美丽、沉稳、神秘又身怀绝技，都是武艺高强的人。此部男女的感情描写较冷寞，多呈中性色彩，书生对着冷艳的女侠，一筹莫展，女侠是为报家仇的杀手，对爱情与性兴趣多不大。家仇已雪，别夫弃子，投奔佛门，成为禁欲主义者。一反以往的历史故事片或武侠电影，女性多是陪衬，或供男主角点缀的装饰品的格调。影片中杨慧贞，怀有深仇大恨，武打技艺过人，而她的丈夫，只有文韬，遇到东厂杀手

的关键时刻，还是慧贞赶来救援。影片缺少对省斋与慧贞夫妇之间内心情感的刻划，与后来古龙浪漫言情武侠片大异其趣。

《侠女》的导演采取一波未平一波又起的手法，推展戏剧性的情节，营造戏剧的高潮，但由于力量分散，一边是复仇，一边谈禅，后半部谈禅重于复仇，探索禅理丰富了武侠片的内涵，出发点十分有趣，然而作者舍易就难，不免使复仇失去目的，而禅也似难于深入，显得力不从心，缺少心理描写，斧痕过显，风格并不统一，条理并不通爽，格局并不成熟。

胡金铨所描写的历史、民族、侠道、儒道、神道、而至后来作品中的鬼道，都是受传统文化影响的中国人较为熟悉的。他与众不同的地方，是把中国传统上很特殊的概念和形象，运用电影化手法，把侠客、书生、武打、历史背景、道具服装、布景陈设，乃至人物举止言谈等等，拍出迫真感，这在中国电影界来说，是了不起的成就。

此部影片获第十届金马奖最佳彩色片美术设计（陈上林）。获 1975 年第二十八届法国戛纳影展“ 综合技术大奖 ”，先后参加过英国伦敦电影节、第四届澳洲柏斯影展、美国洛杉矶影展、第十四届纽约影展、第六届印度国际电影节、荷兰鹿特丹国际影展、第一届香港国际电影节、比利时根得影展、瑞典哥得堡影展、西德柏林影展。

（陈飞宝）

秋　决

1972 年　彩色片
摄制：台湾
编剧：张永祥
导演：李行
摄影：赖成英
演员：欧威（饰裴刚）唐宝云（饰莲儿）傅碧辉（饰奶奶）

【故事梗概】

故事发生在汉朝。

清晨的森林烟雾迷漫，逃狱的裴刚戴着脚镣冲进森林，牢头、狱卒追捕，牢头将目露凶光的裴刚击倒缉拿回牢。在公堂，裴刚戴镣跪在堂下，县太爷要裴刚从实招供为何连杀三人。

深夜，如困兽锁在笼里的裴刚，不安于牢内，吼叫着要狱卒找他奶奶，狱卒对他笑笑：“那关我个屁事！”奶奶和由娘家带来的贴身丫环莲儿送棉被给裴刚，裴刚不理她们，老奶奶讨好他，对他讲：“这回你可放心吧！我刚刚送走了二大爷，他到京里去了！他说等他从京里回来，就把你放出去！”裴刚把奶奶递进来的点心打翻在地，狰狞地说：“你说的话从来都不算话！你说很快把我弄出去，他们判了我死刑。你说不管我闯了天大的祸，你都替我担当！现在他们要杀我的头了！都是你！”牢头冲进牢房，一脚把裴刚踢倒，抓过来要打，替奶奶教训这个忤逆不孝的畜牲。老奶奶拖过裴刚以身相护。她说：“他怪我是应该的！”回忆家中三代单传，儿子媳妇都年轻轻的死了，只留下这个孙子。裴刚还很小时，一天抢夺别的孩子竹马，把别人孩子打得头破血流，那孩子父母前来问罪，老奶奶用银子打发他们，对脸吓白的裴刚说：“孩子，别怕！不管你在外面闯了天大的祸，都有奶奶替你担当！”要裴刚把竹马扔了，要给他买匹真马。待裴刚长大，锦衣骏马，驰奔街道，横冲直闯，踢倒路边摊贩，小贩勒住马缰要裴刚赔银子，裴刚狂笑，“去找我奶奶要好了！”祸越闯越大，最后弄到不可收拾的地步。

雪夜，莲儿一袭新娘装扮，由牢头悄悄地引进预先安排好的地牢，要跟裴刚在这里睡一夜，下个“种”去，好替裴家传宗接代。数天后一个寒风凛冽的夜晚，莲儿着一身白衣来到牢狱，敲门求牢头，说奶奶过世了，临终交待，再见裴刚，求老大爷成全。

牢头悄悄把裴刚带到地牢，莲儿静坐破榻上，看裴刚突然间苍老了好多，也变得深沉。裴刚觉得无脸站在她的面前。裴刚对她说，不是要你另嫁人吗，莲儿告诉裴刚在家里已拜过祖先，不会再另外嫁人了。裴刚说就为了传宗接代，嫁给一个要死的人。莲儿动情地说：“你不要想得那么多，不管你还能活多久，那怕只有一天一夜，也都是一生一世，我们是夫妻！”裴刚说：“你从来就没爱过我，这太委屈你！你会后悔的，因为明年秋天……”莲儿没等他说完，抢着说：“到那时候我会有你的孩子……以后就有孩子和我作伴了。”裴刚感动得捧起她的脸。又一天探监时间，莲儿为裴刚擦拭脚踝上的血迹，给裴刚喂汤时用木梳梳理裴刚的头发，替裴刚缝囚衣上破损的衣领。

莲儿再去探监，裴刚赤着膊推磨，已怀身孕的莲儿帮着扫磨盘上掉下的粮粒。裴刚厉声问为什么对他隐瞒奶奶的死讯，莲儿难过地说，是奶奶交待，

她说你恨她，不要让你知道。裴刚拿起一根粗木柴朝自己身上打，莲儿上前夺他的木柴，裴刚推开她，跑到院子当中，一边跑着打自己，身上青痕斑斑，血沁出来，一边哭诉："我恨她，我恨她为什么不好好教训我……""奶奶……你该狠狠打找一顿再死！……"牢头用泪眼看着裴刚的自责，莲儿哭倒在磨旁。

次年的秋天不知不觉间来临，秋风阵阵寒，落叶满地，北雁南归，长空哀鸣。在牢里，裴刚逗莲儿，如果奶奶没逼你，你要嫁给什么样的人？莲儿回答，只想嫁给一个本本分分的庄稼汉。莲儿提着食盆瓦罐出牢狱回家，牢头忍不住低声对她讲，不要走了，留下陪陪他，他的日子不多了。莲儿听了像晴天霹雳，把食罐扔了掉头往里跑。扑到栅栏边，伸手抓住裴刚衣服不放，哭倒在地上。牢头没言语，打开牢门，莲儿跑进牢里，哭着又抱住他，裴刚明白了，轻轻地抚慰她。莲儿把脸埋在他的怀里。牢头在孤灯下喝闷酒，过三更裴刚夫妻无睡意，裴刚嘱咐，孩子生下来，给孩子取个庄稼汉的名字，回去以后不要再来了，也不要到刑场……，天蒙蒙亮，莲儿头发散落，神情凄然地走到牢头小屋，在牢头面前跪下："谢谢老大爷……也替他谢谢您！"牢头脚步不稳地冲进裴刚牢里，向裴刚吼一声："你滚！"上前用锁匙打开裴刚的手铐，开裴刚的脚镣，叫裴刚滚得越远越好。裴刚讲我走了你怎么办。牢头说一会儿天亮就走不了了，他们要杀杀我。裴刚冷静地说："我不能走，老大爷，我不能这样做！"牢头几乎要揍他，说不走明天就要杀你。裴刚说我罪有应得，是我该死。如果逃走，一辈子都是个逃犯，媳妇、儿子也跟着提心吊胆，没有一天好日子过，我死了，他们可以安安分分过日子。裴刚含笑又说："老大爷，您说我很像您的儿子，我真愿意有您这样的父亲！"孤老的牢头老泪纵横地哭了，裴刚也哭了，他们紧紧抱着，裴刚已把生死置之度外。天色已亮，阳光射进牢房。

天刚破晓，牢头帮裴刚穿上一身白袍，裴刚镇定地戴上大枷，随着官差走出牢房。裴刚拜别狱神，在鸦雀无声中从容走出大门，登上囚车。官差押着囚车经过森林，莲儿躲在一棵大树后面，镇定地目送着她的丈夫囚车远去，她面庞庄严、镇定，眼里渐渐地模糊……

【评析与欣赏】

《秋决》是台湾杰出导演李行的代表作之一。《秋决》上映轰动一时，卖座甚佳，引起台湾影评界的热烈的讨论。由于道德观念和电影美学观念的歧异，对其评价众说纷纭。

一是表达了中国传统的宇宙观、生命观、中国人生哲学观念。

有的影评人认为影片表达了中国传统的生命观、伦理观。实际上，《秋决》主要表达李行导演、张永祥编剧"春秋代序"思想。《秋决》借自然界春华秋实，及人类的进化繁衍，表现了宇宙间自强不息、四时代序、新陈代谢的客观规律。影片通过奶奶和莲儿两个女性的爱，和中国传统的伦理亲情，以及牢头、书生对裴刚的教化，使死囚裴刚恢复了他天赋的良知与德性，他死前为了免得连累妻儿，不想逃跑，彻底悔悟，泰然赴刑，并获得生命延续的报偿，即他的妻子怀了他的骨肉生命。虽然他被处决，但他的思想境界得到更新，并且影响了新的一代。《秋决》讲的是"死"，是一出悲剧，实际是歌颂"生"。裴刚与老奶奶的醒悟，标志失落者思想境界的新生，而下一代的孕育，表达了人们还是有所期待和希望。就是这种新陈代谢，使社会人

生不断衍进。而中国文化的朴厚、仁爱，以及自我牺牲精神，正是中国社会人生不断衍进的原动力。

二是对中国传统宗族观念的省思。

中国农业社会以家庭为基础单位，封建社会往往提倡天下无不是的父母，要后一代盲从，宗族制度成为维系封建统治社会的基础。如果说 60 年代李行初期的国语片像《养鸭人家》、《路》中父亲，总是作为正面形象出现，他们谦爱仁和，日夜辛劳，为后一代作出牺牲，影片总是以后一代的成才举证，老一辈苦心是对的。到《贞节牌坊》李行对封建礼教给妇女带来厄运有所批判，但主题还是较狭隘。而《秋决》实质上则是对整个中国传统宗族观念提出批判、质疑。影片中的“亲情”害了裴刚，“传宗接代”苦了莲儿，使他们成为裴家另一牺牲品，二大爷身上反映老一代的迂腐，利用孤儿寡女在社会上的地位低下，有求于人之际，敲诈勒索，这是在封建社会司空见惯的现象。所以编导真切地揭示了“亲情”（爱）——“传宗接代”（生命延续）——“家族”（构成中国文化基础单位）的背后消极的另一面。对中国传统文化的反思，是李行电影文化的一大进步，也是李行电影的世界观、生命观的一个转折点。虽然这部电影的反思是隐蔽、含蓄的，但正因为这样才引起共鸣。

三是较强的戏剧张力和艺术匠心。

李行出身自话剧界，继承中国传统电影美学和戏剧美学，遵循起承转合的戏剧章法，追求戏剧张力和鲜明的人物个性。在气氛的渲染上，做到哀而不伤，影片从四时气候更替，莲儿到牢狱成亲，使东方式主角悲剧带有温馨的感情色彩。但它毕竟是悲剧，所以导演色调用素淡的，全片中有莲儿成亲，披红带子新娘装，也是绛红的，不是大红或朱红。如图画中秋叶颜色，衬着夜雪，格外凛然。在镜头上多取俯瞰角度，隐喻电影作者居高临下的视点，而从影像本身而言，给观众一种压抑感。裴家的屋子全是细木的窗棂，监狱有无数的重叠的栅门，黑色的本条使得监狱显得让人窒息、悲绝。编导成功地塑造了几个性格鲜明的角色，是这部电影的另一特色。

欧威扮演的裴刚狂妄自大、纵欲、粗野。为女色杀人被捕归案，在公堂上陈述杀人经过时，还狂妄得意，毫不知罪；听到判死刑还吼道：“你判我死刑，我先要你的命！”，并跌跌撞撞冲向县太爷，淋漓尽致地表现了裴刚桀骜不驯和暴戾恣睢的性格。同时也可见他的坦荡、单纯、耿直的一面。后来他从莲儿那里获得爱情，受到感化，又知道莲儿怀了他的儿子，一种天赋的父性，使他变得安详、平静、成熟，前后判若两人。欧威能准确把握人物的心理变化和性格特征，表演得不温不火。欧威在小市民生活圈子里有很深、很久的生活渊源。他十分敬业，长期钻研表演艺术，在演技上能深入角色，出神入化。他主演《秋决》能精确把握裴刚的性格特点，体验角色的个性、心情，达到忘我的境地，所以银幕上出现的是裴刚这个人，而不是欧威的自我表现。欧威出色地诠释了角色，他的表演艺术得到肯定，获当年金马奖最佳男主角奖。

唐宝云主演《秋决》里的莲儿，能从细小动作、眼神表情，表现不十分情愿之下嫁给一个囚犯的无奈，及认命而后对丈夫的挚情。唐宝云的柔与欧威饰裴刚的刚毅形成性格的反差，又通过在狱中成婚，刚柔相容，最后别离的戏剧情节，增强了《秋决》的悲剧色彩。

《秋决》获台湾第十届金马奖最佳剧情片、最佳导演奖（李行）、最佳

男主角奖（欧威）、最佳女配角（傅碧辉）、最佳彩色摄影（赖成英）等五项奖。《秋决》由台湾名剧作家张永祥编剧。该片还获美国奥斯卡金像奖最佳外语片初选提名。

李行导演 52 部电影，除 2 部纪录片、13 部台语片外，在 37 部电影中，取材、立意、手法不尽相同。他的作品制作严谨，刻意求朴，重视人物性格的刻划，贯穿乡土写实精神，表现了中华民族文化、民族心理：亲情、宽厚、仁爱、爱国、进取。创作这一批电影正是 60 年代西方现代派在台湾流行，70 年代台湾社会转型期，伦理观、价值观混乱的时候，李行在电影中尊重、反映民众要求，恪守那种属于中国传统文化、伦理、道德的主流、本质和价值。在创作方法上坚持民族风格、乡土气息，即便拍琼瑶电影，也力求生活化，符合中国观众的观影心理。力求作品返朴归真，具有浓郁生活气息和地方色彩。人们看李行电影，总会有一种深刻的感触：其人生价值观、伦理道德观、审美情趣、思维方式、情感表达方式，与中国传统电影有着某些相似之处。

（陈飞宝）

创　业

1974 年　彩色片

摄制：长春电影制片厂

编剧：集体创作

执笔：张天民

导演：于彦夫

摄影：王雷

演员：张连文（饰周挺杉）李仁堂（饰华程）陈颖（饰章易之）刘国祥（饰冯超）

【故事梗概】

解放前夕的裕明油矿，十斤娃的父亲周老大为保卫油矿英勇牺牲，十斤娃按照接管矿山的解放军政委华程的指示，赶跑了美国顾问，留下的工程师章易之和因领导罢工而被捕的冯超等人亦获营救出狱，中国解放了。华程正式叫起十斤娃的大名——周挺杉。

60 年代，为了彻底改变贫油状况，周挺杉由中国大西北赶赴大东北参加石油会战。

在冰天雪地中他们不等不靠，有条件要上，没有条件，创造条件也要上！硬是凭人拉肩扛将第一口油井的钻机竖起来了。但是，他们的努力却受到人为的破坏，周挺杉他们打的第一口井因为被富裕中农龙富贵挪动了井位而报废，章易之认为这里没油应撤退，周挺杉等找到了油井报废的真实原因，请求继续打第二口井，他和华程认为，阶级斗争和路线斗争是这次事故的主要矛盾。周挺杉的钻井队没有粮食吃，副总指挥冯超却不同意调车给他们运粮食，指导员许兴发只好用肩挑，大会上华程批评周挺杉钻井队丢了砂样的错误，冯超也借机“揭发”周挺杉私买土豆支持资本主义，华程说清了真相，肯定了周挺杉克服困难，先人后己的精神，工人们高呼向周挺杉学习。龙一井、二井都喷油了，章易之从实践中认识到自己的保守，支持周挺杉打下一口油井，但在钻井时，发生坍方事故，周挺杉身负重伤，章易之在冯超的挑拨下又动摇了，周挺杉忍痛告诉他：工人农民养活你这个专家，你要和工人们一块按《实践论》去干……

章易之深受感动，他和技术人员分析龙四段油层很可能出高产井，关键时刻冯超又鼓动章易之打退堂鼓，遭到章总严辞批评。此时，冯超了解到当年他出卖周老大的事情已经败露，决心铤而走险，破坏石油大会战。在党委扩大会上，华程、周挺杉、章易之等与冯超展开激烈交锋，论战正酣时，工人们冲进会场报告因为钻头被人用棉纱堵塞造成井喷！人们纷纷冲到现场，为保卫油井，展开一场殊死搏斗。紧急时刻，冯超狗急跳墙，想合上电闸引起火灾，造成井毁人亡的惨剧，被周挺杉等人当场捉获。为了压住井喷，周挺杉带头跃入泥浆池中，用身体搅拌水泥，谱写了一曲石油工人战天斗地的颂歌，油井保住了，工人阶级胜利了，中国人民用洋油的时代，一去不复返了。周挺杉的臂上佩戴着一条红袖章，那是父亲临死前送给他的，那是一条永不褪色的袖章。

【评析与欣赏】

在长影和共和国的历史上，真正造成“轰动效应”（我很不喜欢这个词），影响最大又直接和社会政治斗争联系在一起的影片大概非《创业》莫属了。直到今天人们一提起《创业》，长影人仍会怀有一股特殊的感情，因为那影片和长影，和中国的一段难以忘怀的历史紧密相关，我们忘不了那段历史也就忘不了那部影片。

无论当时还是现在，人们对《创业》的肯定都是思想性多于艺术性，但这不等于说它的艺术性不高，这种评价随着历史的发展却在发生着比较明显的变化。无论是否同意对《创业》的思想性和艺术性做出较高的评价，有一点是可以肯定的，那就是《创业》无论在思想上和艺术上都是个极特殊的例子，因此，在事隔近 20 年后我们重新评价这部作品时就不能不考虑到这部作品的特殊和那个时代的特殊。

《创业》完成于 1975 年，主人公周挺杉无疑以人人皆知的“工业战线的标兵”王铁人为原型，政委华程也都可以在大庆油田找得到原型，当然也不是一对一的，创作者进行了充分的概括。影片反映的事迹也与历史事实大体相吻合，中国在解放前和解放后的几年，的确是个贫油的国家，在当时国际环境下，靠外援解决是绝无可能。影片反映了中国工人的石油大会战和石油大会战中的人与事。影片实际上概括了中华人民共和国成立到“文化大革命”后期，中国工人阶级在那个特殊的历史年代的精神境界和奋斗历程，带有那个时代的鲜明“烙印”。例如：“王铁人”的“宁可少活二十年，也要拿下大油田”，“工人阶级一声吼，地球也要抖三抖”，“工人、农民养活知识分子”“团结知识分子一道革命”等思想，这也是那个时代的正统思想。而政委则认为无论工业、技术、生活、一切问题都是政治问题，所谓“政治先行”，工人则“自觉”地吃苦耐劳，知识分子则总有一个到底和谁站到一起的问题。阶级敌人则时刻蠢蠢欲动，人还在心不死……

作为这些观念的对应物，影片中许多形象都各有特色，如：政委华程的善做思想工作，主人公周挺杉的大无畏，工人秦发愤的忍辱负重，油队指导员的善解人意，工程师章易之的“道路曲折”，叛徒冯超的阳奉阴违，铤而走险等等。

该怎么说呢，创作者在当时的历史条件下调动电影艺术手段，表现那个特定的时代，应该说是做得热情洋溢大气磅礴。

这部影片的对话几乎集中了建国 30 年来的所有豪言壮语,也都恰当地运用到了“戏眼”上，例如：冯超的破坏造成井喷，冯下意识地说：“真的喷了？”周挺杉接着他的话说：“它喷个天翻地覆才好呢，人无压力轻飘飘，井没压力不出油，我们要的就是高压井啊！”这段话就起到了一语双关的作用。还有周挺杉和华程挑灯研究会战计划，周说没有条件创造条件也要上，华应道从来就没有什么救世主！再例如：章易之最后觉悟了，周、华、章三人“背诵”的那一段毛泽东关于知识分子和工人阶级关系的台词……这些台词在当时因为都是妇孺皆知的，表现起来很难，但是由三位演员具有很高的表演功底以及饱满的政治热情和高昂的艺术冲动，实际效果还是相当感人的。

历史是一条漫长的流动的河，无论我们今天如何看那一段历史，有一点是肯定的，即中国贫油的帽子毕竟是由中国工人阶级甩到太平洋里去的，他们为此付出了青春、生命和鲜血的代价，无论那个时代是如何特殊的时代，无论他们的某些行为如何因为带有那个时代的特点而在今天看来有些显得可

笑，人民和历史却不应该忘记他们，不应该忘记我们的先辈曾以“ 可笑 ”的行为为民族富强创造了人间奇迹。英雄多情，历史无情！那是一个抒情的时代！影片《创业》诞生的时代也是一个抒情的时代。影片生动地表现了中国工人阶级不怕压、不怕难，敢想敢干，艰苦创业的英雄性格。影片以磅礴的气势，激动人心的画面，浓重的色彩，强烈的节奏，热情歌颂了中国工人阶级在当时的社会历史条件下表现出来的大无畏的革命精神和气壮山河的英雄业绩。影片调子昂扬激越，充满了奋发图强的革命情怀，是一首时代的颂歌！

影片塑造了许多个性鲜明的艺术形象。例如主人公周挺杉，创作者塑造这个形象时既从大处落笔，通过惊心动魄的场面，表现他为国争气，誓死拼上、坚决拿下大油田的英雄行为，和坚毅、豁达、不达目的绝不休止的优秀品质；又从小处着墨，运用典型细节，如一个美孚油桶，一个还债的苹果，一把破碎的茶杯，一个偷换给徒弟的窝头，等等，表现他的嫉恶如仇，疾风烈火，和对同志无限热情的丰富性格和细腻的感情。

政委华程其实是作为周挺杉的另一个侧面出现的，他对党忠心耿耿、大公无私、胸怀宽广。他平易近人，善于把口号变为行动。他鲜明地支持周挺杉的大胆设想，在日常生活上，对同志和群众满腔热情，关怀体贴，他对工作高度负责，对同志充满了深厚的阶级感情，这个形象和周挺杉形象相互辉映，各显异彩。

《创业》中有许多场面拍得热烈感人，如“ 牛棚会议 ”的章易之总工程师主张小井距勘探，周挺杉要“ 甩开勘探 ”抱个大金娃娃，两人出现了分歧，此时，华程决定“ 区域展示，重点突破 ”，“ 一举改变石油工业的被动局面 ”。都表现得节奏感很强；再例如：库房会议，华程严肃地批评了周挺杉井队丢失砂样的错误，但在危及石油会战的情况下，他又当众表扬周挺杉为了保证会战，吃苦在前，并主动承担风险的高尚行为。结果极大地激发了士气，造成人人争学周挺杉的大好局面。

《创业》在运用视觉元素表现作品的主题方面也较有特色，影片的画面构图线条粗犷，注意配置重厚的前景，有时利用斜线透视，角度富有变化，镜头运用朴素、稳重、简洁、顺畅，没有大段跳动，色彩上大胆强调了黑白色彩的对比，如以白茫茫的大雪原衬托钻机、井架等黑重的大色块，对比强烈，有重感，有力量，再例如裕明油矿场景的构图、色彩也都给人一种超常的感觉，景物有时已经近乎抒情的形象。

《创业》在艺术上的确是创作者在当时的呕心沥血之作。

《创业》在政治上亦有一段不寻常的经历。影片完成后由当时的国务院文化组审查通过，确定作为重点影片宣传，向国内外发行，影片公映后，受到广大“ 工农兵 ”的热情欢迎和高度赞扬。认为是“ 高唱了一曲中国工人阶级创社会主义大业的志气歌，是推动工业学大庆运动，推动革命和生产的生动教材。 ”但在 1975 年 2 月江青调看影片之后却认为“ 这个电影看了半天看不懂，很生气 ”“ 政治上、艺术上都有严重错误。 ”结果影片停印拷贝，停止发行停止宣传。后来又在 4 月命令创作人员检查，并向摄制组传达了《十条意见》。编剧张天民于 1975 年 7 月份给毛泽东和邓小平同志写信，报告《创业》创作经过和观众的反映，揭露了江青一伙扼杀《创业》的行径。毛泽东于 7 月 25 日对张天民的信做了重要批示，批驳了“ 四人帮 ”的意见，表示了对影片的肯定，但在 1975 年 9 月，江青当面责骂张天民和导演于彦夫。之后她多次威逼张天民改变自己的意见，直到“ 四人帮 ”垮台。

《创业》是一个在特殊历史时期创作的一个特殊的影片，是当时电影艺术家的呕心沥血之作，但是因为它的时代特色太鲜明了，随着历史的发展，人们对它的评价也会有所变化。

（春雨）

海　霞

1975 年　彩色片
摄制：北京电影制片厂
编剧：谢铁骊
导演：钱江　陈怀皑　王好为
摄影：钱江　王兆麟李晨声
演员：吴海燕（饰海霞）赵联（饰方指导员）田冲（饰德顺）陈强（饰旺发）于绍康（饰刘阿太）

【故事梗概】

根据黎汝清小说《海岛女民兵》改编。

解放前，同心岛的渔民李八十四夫妇，因无力抚养，将刚出生的女儿扔到大海里，幸得渔民刘大伯救回，取名海霞。

海霞的童年时代，饱受渔霸陈占鳌的压迫。为了反抗陈占鳌的巧取豪夺，李八十四和刘大伯、双和叔领导同心岛渔民自发斗争，在渔行砸断了陈占鳌的水银秤，揭穿了渔霸敲诈勒索的丑恶面目。陈占鳌怀恨在心，勾结海匪黑风，把李八十四和刘大伯打死在海上，双和被迫逃往大陆。陈占鳌斩尽杀绝，把刘大伯妻儿老小烧死在屋中，又逼死海霞母亲，强占破船屋，致使海霞流离失所。这一切在海霞幼小的心灵里播下了仇恨的种子。

海霞久盼的解放军来到了同心岛，在解放同心岛的最后战斗中，她冒着枪林弹雨为部队送水。为掩护海霞，我军方指导员身负重伤，事后，海霞到医院看望方指导员，方指导员送她一本《为人民服务》，让她听毛主席的话。

在渔民斗争陈占鳌的大会上，小海霞满怀仇恨地控诉了陈占鳌害死刘、李两家 5 口人的滔天罪行。在党的哺育下。海霞成长起来。为了保卫祖国。同心岛成立了女民兵排，17 岁的海霞担任了民兵排长，她精神抖擞地从区委书记老方手中接过了枪。海岛女民兵刻苦训练，随时准备挫败敌人的任何破坏活动。

乡长双和轻视民兵工作，区委书记老方拿起双和生了锈的手枪，郑重地指出：“ 只有把思想的锈擦掉了，枪才不会生锈。我们务必不要松懈自己的警惕性！ ” 香蕉园里，老方向大家宣布：同心岛要扩大民兵队伍。民兵们听了十分高兴。

解放前夕逃到台湾的陈占鳌派特务黑风潜入同心岛，骗取了乡长的信任。敌特千方百计破坏民兵建设，制造了摔伤女民兵的事故。乡长不经调查研究，将出事故的责任推在海霞身上。撤了海霞民兵排长的职。海霞在复杂的斗争面前，冷静地分析事故发生的原因，发动群众，勘查敌情，在民兵和解放军密切配合下，终于挖出了暗藏的特务，打垮了来犯之敌，击毙了陈占鳌，彻底粉碎了敌人侵扰海岛的阴谋。

【评析与欣赏】

《海霞》是一部表现普通群众的“ 普通的影片 ”，它反映了渔岛上一群普通的渔家姑娘劳武结合，保卫自己家乡的故事。在艺术表现形式上以海霞的自述贯串首尾，以她的生活经历作为影片主线，同时写出几个女民兵的不同性格和成长道路。在当时电影被“ 样板戏 ”和“ 三突出 ”一统天下的氛围

中，这些艺术追求是难能可贵的，这也正是《海霞》这部影片的艺术价值和历史价值所在。

影片拍完送审后，“ 四人帮 ” 对《创业》的讨伐刚刚开场。江青对《海霞》大为恼火，认为影片不仅公然违反了“ 在所有人物中突出正面人物，在正面人物中突出英雄人物，在英雄人物中突出主要英雄人物 ” 的“ 三突出 ” 原则，而且还是出自拍摄“ 样板戏 ” 的创作人员谢铁骊、钱江等人之手，这无异于公开背叛。于是，兴起了批判《海霞》的高潮，主要罪名是：“ 突破了样板的框框。 ” 他们认为海霞在战斗中为解放军送水、指导员为了掩护海霞而负伤，是违犯“ 三突出 ”，因为按“ 三突出 ” 原则应该突出海霞，得让她负伤。他们还把影片中描写的军民关系和渔民生活，说成是“ 歪曲人民解放军 ”、“ 拿穷人开心 ”；把影片中的演员和外景，说成是“ 城市大姑娘 ”、“ 好山好水好风光 ”；把影片的结构说成是“ 散文式 ”、“ 列传式 ”，这些都成为《海霞》的滔天大罪，受到“ 莫须有 ” 的批判。

面对“ 四人帮 ” 的棍棒，《海霞》的创作人员理直气壮地质问：第一，判断一个文艺作品的好坏，应该是以毛泽东主席提出的文艺标准为原则，还是以“ 三突出 ” 为原则？第二，在为工农兵服务的大前提下，文艺作品的风格样式，允许不允许百花齐放，有所创新？第三，处理和解决艺术上的不同意见，是靠行政命令，还是靠艺术实践的检验和正常的检讨和争论。

面对质问，“ 四人帮 ” 更加恼怒，但在周恩来、邓小平等中央领导的关心、支持下，创作人员毫不屈服，终于使影片得以公映。影片通过海霞、玉青、阿洪嫂、彩珠等几个不同性格的渔家姑娘在对敌斗争中成长的故事和在斗争中克服自身弱点的过程，体现出毛泽东关于劳武结合、全民皆兵的思想，表现她们的飒爽英姿和高尚品质。影片用海霞的自述（旁白）贯穿首尾，较好地揭示了人物的心灵世界和思想感情。在当时是突破了“ 三突出 ” 模式的，有一定的艺术感染力。

（王海洲）

半斤八两

1976 年　彩色宽银幕粤语
摄制：香港
编导：许冠文
摄影：张耀祖
演员：许冠文（饰王社长）许冠杰（饰李国杰）许冠英（饰鸡甫）赵雅芝（饰积琪）

【故事梗概】

香港之晨，高高“ 水泥森林 ”之间狭窄的天空，响起主题歌。

伴随歌声，画面出现香港闹市车水马龙景象，俯拍街头奔走的搬运小贩等下层人民，以及天桥上挤拥着行色匆匆的上班族及桥下飞驰的车流。

一男人双手扶着两袋活鹅在候车，一彪形大汉走近叫他入巷。巷子末端拐弯处，一群匪徒正将一群男女剥光衣服，搜刮财物，带鹅男人也被如法炮制。匪首叫将各人衣服搞乱，然后率众匪由小巷窜出，截停一辆小巴。众匪上车。李国杰随后赶到，也上了车。李与彪形匪徒并坐后座。匪用力威胁，要他拿出钱物，李以迅速身手制服匪徒，并安然下车。

李国杰在万能侦探社门口，特意穿起大衣，并拿一支雪茄点燃，叼在口中，才入门见王社长，王以为他是顾客，便热情招待并先声明：“ 谈话每小时 200 元，如以后帮衬，可以在经费中扣回。 ”又拿出照片夸耀自己曾与港督握手。但一听到对方是来求职的，顿现凶相，问李有何专长，李既不会照相，又不会开车，但他当场表演功夫，表明他身手敏捷。王不出声，自行化装出门，二人在上电梯时，王被一男人碰了一下，他发现自己失了钱包，便穷追那男人，二人在楼下一家酒店的大厨房内大打出手。男人逃出厨房门时，被候在门外的李国杰一脚绊倒，小偷的钱包和王的钱包都被李取到手。当李将钱包交还给王时，王见他颇有本领，便答应录用，当场讲明月薪 500 元，包三顿饭，每顿餐费不超过 2 元，李无奈答应了。被偷了钱包的男人带了警察来，展开一场有趣的追逐。王、李二人终被扣返警局。

超级市场的莫太太来了，原来她的商场每天被人偷，天天蚀几千元，想请王社长如同以前，捉几个小偷，杀一儆百。

王与李同去商场，果然见一女人穿一件特制孕妇服，不停把货物放进去，又见一男人把货物放在脖子上挂着的袋子里。王站在出口，据那女人所偷货物不断给她记帐，她到出口处时，只拿两卷厕纸。但王拿一条长长清单，要她付 120 元。女的说：“ 有无搞错，怎要这么多！ ”王说：“ 这是连你吃进肚内的一起算。 ”女人说：“ 我没带钱呀！ ”王说：“ 去警局吃皇家饭不要钱的。 ”女人身后那个男人想夺路逃走，被李一拳打倒。二人在商场大打出手。男人终被制服，王却被打伤了。

戏院大堂，观众正入场。

一匪徒持枪冲入戏院机房，命令工人停止放电影，并打开观众厅的电灯，观众哗然。匪首即带二匪上台。观众还以为是特别节目。匪首宣布：现在不是停电，也不是真人上台，是打劫。观众还以为是表演，一片笑声。忽然扩音器坏了。机房内匪徒遂乱按开关，扩音器内传出男女调情对话，观众哄然。

忽然布幕落下，又拉起，匪徒手忙脚乱，观众更开心，匪首大怒，朝天

开枪，全体观众蹲到椅子下边。匪徒命令观众站起，用绳子挂着几个袋，两边拉紧，如梳子般从一行一行观众面前经过，匪首命令各人将身上财物放入袋中。

李在大厅门外发现里边正在进行抢劫，连忙转入厕所，却同时放了一响屁，一匪徒闻声跟踪入厕，发觉放炸弹之男子已被打晕并被人连同炸弹一起绑在马桶上，刚要转身，却被李用厕所的一胶吸盘猛吸在口鼻处，窒息而晕。李抢了他的枪，手持胶吸盘从窗口跳到雪糕车顶，车里彪形匪徒发觉有异，伸头出来看，又被吸盘同样闷晕。

匪首带匪徒撤退，见彪形匪徒正坐在雪糕车司机位上，一手指着车尾，匪徒们便纷纷上车，关上了门。李将彪形匪徒挪开，原来那只指着车尾的手，是李的。李马上开车上警局，边开车，边把后边冷藏车的制冷开关开到冰点。匪徒们在车厢内，全都冻成冰棍。

车到警局，众警把僵在车内的匪徒一一抬下车。

二人回到侦探社所在地，在走廊，王发现旁边开了一家“全能私人侦探社”。他急忙推开门，见李国杰正以他同样的态度和方法同客户谈生意。他上前提出大家合作，李说：“我为什么要同你合作？你会的，我都学会了；但我会的，你却不会。”一面学王以前的样，自己拿巧克力吃，不料王闪电出手，夺了巧克力。李震惊，同意大家以五五分帐方式合作。

【评析与欣赏】

已经没落的香港粤语片，在 70 年代中期，因 1973 年楚原导演的《七十二家房客》一片的卖座，又复生了。这奇迹的历史意义还在于，随着此时香港本土文化的渐趋成熟，香港粤语片已离开五六十年代所承接的大陆写实主义与人文传统，以及意识上的中原文化影响，形成了完全本地城市化、更讲究娱乐性而又现代感强烈的香港电影。本片编导及主演许冠文，是 70 年代香港电影史上最重要的人物之一。本片亦被公认为香港 70 年代喜剧电影的经典作品。曾在 1984 年被第八届香港国际电影节选映，1986 年被香港国际电影节列入港片十年精选的 15 部影片之一。

许冠文文化素养较高，早年毕业于香港中文大学联合书院，1972 年应李翰祥导演之邀，主演《大军阀》等片，大获成功，成为著名“冷面笑匠”。1974 年，他离开邵氏公司，创立了许氏兄弟公司，与嘉禾公司合作拍电影。第一部片《鬼马双星》即创当年香港最高票房纪录。第三部片是《半斤八两》，不但再创香港当年最高票房纪录，且在台湾、日本及西班牙大获成功。现在许冠文已成为国际级大谐星，其喜剧片在国际上已有一定影响。

许冠文创立了一种“高密度喜剧”，他说：“我的电影都是经过无数次的浓缩。现在你跑到戏院看一部电影，听见观众隔十多分钟便有笑声，便会以为是部不错的笑片。但那是不足够的。我的电影不可能一分钟是没有笑料的。”（《大特写》25 期）《半斤八两》一片有丰富独特的视觉笑料。如影片开头，连续拍摄穿着摩登女鞋及穿着破烂鞋两双脚的走动，来表现私家侦探社王社长跟踪某建筑商外室的过程。编导在那破鞋上做足文章，如破鞋紧跟女鞋，女鞋突然停下来，破鞋也只好把一只鞋搁在街边擦鞋童的鞋箱上，鞋童发现这鞋根本不能擦，便拿一块胶布贴在上边，示意叫他走。女鞋再次突然停下来，破鞋措手不及，被后边的人一脚踏在后跟上，当他再走时，鞋底便被撕下。他一只光脚接着便踏在乞丐被打破的瓦碗碎片上，又踏在未灭

火的烟头上，痛得跳舞；被称为经典的厨房大战一场戏，以及拿香肠当三节棍与大白鲨颚骨对打的滑稽场面都令人忍俊不住。

《半斤八两》许多视觉笑料，是从平凡的日常生活中来的，许冠文很重视对生活中形象素材的搜集，他经常化装到香港下层人民聚居地去与人交谈，观察生活细节。有一次，他在报上看到一条消息，说徒置区里的人，因为在屋外燃煤油炉炒菜而大打出手，他便化装前去看个清楚。《半斤八两》中侦探社长用来化妆的那副假牙，便是他自己平日化装用的道具之一，他说化装是为了不使人认出他，这样，才有可能客观地看到事物的真相。因此，在他的喜剧片里，平凡的日常生活，便都妙趣横生了。如《半斤八两》里的汽水厂灌瓶、赶搭小巴、应征求职等等，特别是那一幕光鸡体操，可说绝了。这些笑料令人觉得十分亲切，并有一种从容的幽默。法国文豪莫泊桑曾说："应当久久地注视你所想要表现的东西，发现过去任何人没有看到过和说过的形象和式样，…… 区区小事也都包含着未知的部分，把它找出来罢！"影片《半斤八两》便充盈着许多被许冠文所找出来的、蕴藏在日常生活中的精彩细节。

许冠文的喜剧塑造了一系列香港小人物的形象，深深唤起香港普通大众的共鸣。他还喜欢表现雇主剥削雇员。《半斤八两》中他所塑造的刻薄吝啬的雇主王社长，出尽洋相，令香港的打工仔觉得很解恨。

许冠文在《半斤八两》一片中，不但表现出高超的喜剧技巧，而且他在安排丰富视觉笑料时，在表演上懂得节制，因此不会陷于胡闹搅笑。在剧情发展中，他也赋予电影一些深沉、反省的内涵。如，王社长与李国杰在别墅的水床上有这样的一段对话：

李："我觉得这世界欠我许多。"

王："你出生时连尿布也不带一条来，你欠这个世界什么？"

许冠文说："这好笑吗？不。"但这正是他想说的东西。许冠文总爱安排他影片里那些好大喜功、自私贪婪又洋洋自得的人物最后变成残废或倒霉，并令他们反省。如《半斤八两》中的王社长，脚受伤后，住院数月。平日被他刻薄的两个雇员，不但不来探视，且辞职另开侦探社，令他反省自己："是不是做人太刻薄？"

《半斤八两》喜剧技巧的高超，还在于把平常的东西，表现得不平常。如戏院集体打劫的片段，在别的影片中也有，但本片的特殊之处，是被打劫的观众在相当长时间内，不知道是真打劫，还以为是真人上台表演特别节目。这种反常的反应，产生出意外的幽默感。又如追车撞车，许多影片也有，但本片却在追车过程中，把一辆旧车的外壳，一层层撞下来。在当年，这不但是别开生面，在技术上，也算先进的了。尤其令观众开心的是，这辆车恰恰属于刻薄吝啬的王社长。

（李以庄）

大河奔流

1978 年　彩色片
摄制：北京电影制片厂
编剧：李准
导演：谢铁骊　陈怀皑
摄影：钱江　李晨声
演员：张瑞芳（饰李麦）陈强（饰海靖）张金玲（饰梁晴）赵联（饰海长松）李秀明（饰宋敏）王心刚（饰秦云飞）

【故事梗概】

1938 年，中国共产党领导全国人民展开了全面抗战，我新四军领导下的豫东抗日支队在黄河南岸大平原上积极开展活动，发动群众、宣传抗日。水车地区赤杨岗的女长工李麦在宣传队员宋敏的启发下，向往革命。

面对日寇的强大攻势，大溃退中的国民党军队一方面催粮逼款，抓丁拉夫，一方面却置民族存亡于不顾，扒开了黄河花园口，汹涌的黄水一泻千里，吞没了无数的村庄，淹掉了万亩良田。李麦忍无可忍，从地主狗腿子手中抢过铜锣，敲锣上街，召集群众，揭露国民党这一丧心病狂的反动罪行。

黄水使李麦等赤杨岗村民不得不逃往一处乱坟岗之上，面对黄水覆盖之下的昔日家园，他们失声痛哭，然后拖老带小，一担两筐地走上逃荒的漫漫长路。

李麦等人在日本人占领的寻母口滞留下来，为了生存，他们不得不依靠帮工、乞讨渡日。乔装改扮的宋敏找到李麦，并和她一起组织难民与敌伪展开斗争。她们成功地挫败汉奸海骡子策划的拐骗难民去东北煤矿给日本人做劳工的阴谋，在袭击了敌伪的货栈之后，率领大批难民逃离日占区，与此同时，我抗日游击队也截获了日伪抢夺的大批粮食，把它们分给了饥饿无粮的灾民。

李麦在送子参加新四军之后，自己也加入了中国共产党，她在党组织的指导之下，被派往洛阳在难民中开展工作。在洛阳，李麦与地下党取得联系，在难民中积极活动，揭露蒋介石反动派真反共假抗日的卑鄙行为，在金谷酒家，以卖鱼人身份出现的李麦在外国记者面前痛斥国民党，使在场的国民党战区司令长官蒋星文十分恐惧，被迫与难民代表谈判，不得不停止在难民中抓丁，并被迫发放救济粮。

抗战胜利后，李麦率领灾民们回到赤杨岗，在我民主政府的领导下，积极开展重建家园的工作，并根据中央的指示，进行耕者有其田的土地革命。

解放了的赤杨岗人民，积极帮助刘邓大军南下大别山、挫败敌顽骚扰、保卫胜利果实，淮海战役期间，李麦率队支前，她随我军奋勇向前，在长江天险，苦大仇深的李麦亲眼目睹了蒋家王朝的灭亡。

解放后，身为县级干部的李麦毅然辞职回乡，领导群众搞合作化、兴修水利，努力减轻国家的救济负担。毛主席亲自视察黄河时，在岸边接见了她。1958 年，黄河出现特大洪峰，周总理来到黄河边，人民群众受到极大鼓舞，他们在李麦的带领下，战胜洪峰，粮食也获得了特大丰收，昔日的“黄泛区”又成了米粮仓。

【评析与欣赏】

《大河奔流》是一部史诗般的影片，它以宏伟的笔触展现出前后 20 年，跨越两个历史时代的黄河的巨大变迁；它以饱满的热情，朴素真实地描绘了千千万万黄河儿女的命运；它以真挚的感情歌颂了中国共产党，歌颂了英雄黄河儿女可歌可泣的业绩。

《大河奔流》的故事从大堤决口到欢庆丰收，前后共历 20 年，如何把这一切压缩在三个半小时多一点的时间内来表现，如何能使观众获得合理的时间概念，导演在构思方面进行了认真的研究。空间方面也是如此。从赤杨岗引出花园口、寻母镇、洛阳、西安又回到赤杨岗；再经历江淮平原、青岛、开封等地。这样多的空间范围，搞得不好，就容易造成混乱，使人看不懂。导演谢铁骊、陈怀皑在处理时、空转化时，主要依靠事件的发展和人物内在情绪的变化；同时，也应用旁白、景物、对话、音乐等多种手段作为连接的媒介。例如李麦在洛阳地下党领导下同国民党进行斗争后，下边要接李麦乘火车奔赴西安的镜头，为了达到全面结构的时间转化的要求，影片运用旁白和飞转的车轮，避实就虚地过渡到抗战胜利后的西安，效果很好。又如麦场上海长松打了女儿小响、与李麦冲突形成僵局后，过渡到河边洗衣。影片在这里用瑟瑟芦花来表现深秋季节，再以冬日的冰块来隐喻长松不愿同李麦和解，同时也完成了时间转化。待到长松觉悟，同大家一同上山打石后，接上一组冰河解冻、桃李争春的空镜头，再一次揭示了人物情绪的变化和时间的推移。再如海天亮和梁晴在区武工队部消除误会一场戏，最后一个镜头是两人悲喜交集地目光交流的特写，这个画面立即接蓝五父子的唢呐高吹，既预示了他们幸福的未来，又引出了空间变化后的新事件。由此可见，在这部具有大跨度时间和多空间的史诗性作品中，编导充分运用了各种手法来表达明确的时空转化、事件交替发展和人物情绪变化。

《大河奔流》文学剧本第一稿中，并没有写进毛泽东、周恩来出现在黄河之滨的场面。打倒“四人帮”后，编剧、导演产生了用艺术形象表现老一辈无产阶级革命家的强烈愿望。同时，深化影片主题的需要，也提供了实现这个愿望的可能性。影片在下集出现了毛泽东、周恩来的形象。毛泽东出场的戏，影片运用了前后渲染、以虚代实的手法：事先，“治黄劳模大会”停止开会，李麦上堤；会见后，又回到会场，由李麦传达主席对治黄的指示精神以及对人民群众的关怀。这种表现方法虽然是间接的，但对于深化主题、推动主人公的思想发展起了巨大作用。周恩来的出场，影片作了比较实的处理，从天空中出现直升飞机到大雨中向人民群众讲话，一共六七场戏，全力表现周恩来在面临巨大灾害的严重时刻，亲临第一线指导抗洪斗争，最后代表党中央作出不分洪的重大决策等一系列光辉业绩。这种处理，反映了两个时代、两种社会制度对黄河和人民群众命运的两种截然不同的态度，作了有力的对比，同时体现了人民同领袖血肉相连的联系。

《大河奔流》的表演是真实的。在这部影片中，基本上扫除了那种虚夸的、矫揉造作的、程式化的表演。张瑞芳扮演的李麦显示了一个很有成就的艺术家孜孜不倦的艰苦探索。扮演海长松、海清、宋敏、秦云飞、天亮和蒋星文、海骡子等人物的老演员和青年演员，在表演上都比较自然、真挚。扮演海小响、小嫦娥的两个小演员，那种天真无邪的稚气，被严峻的生活刺伤的幼小心灵的痛苦，给人留下深刻的印象。特别应提到，扮演周恩来的王铁成同志，第一次在银幕上塑造了一个令人爱戴而又亲切的革命领袖形象，向

在电影创作中塑造领袖这一重大课题，迈出了可喜的一步。

《大河奔流》在急速地交待历史事件的同时，把关注的焦点始终对准剧中的主人公——李麦，一切悲欢离合的情节全都围绕着她进行，使大部分剧情做到宽而不散、多而不乱，也使李麦成为影片中最成功的形象。李麦生性爱管闲事，有时甚至很粗鲁，但她并不是一个没有原则的长舌妇。她从朴素的阶级感情出发，对待不同的人，采取不同的态度。像海骡子那样压迫农民的地主，李麦对他从来不抱幻想，也从来不讲情面，有机会就坚决斗争。李麦这种嫉恶如仇的个性，大胆泼辣的作风，后来又有了新的发展，在国民党将领蒋星文招待外国记者的酒宴上，李麦在地下党的指导下，巧妙地利用形势，从容不迫地揭穿蒋星文欺骗舆论的伎俩；但是李麦对待自己的阶级兄弟，心肠却是非常之软。无论是在逃难途中，还是在重建家园的战斗里，她总是把别人的困难当作自己的困难，把别人的痛苦当作自己的痛苦，紧衣缩食，帮助别人。如大水进村后，她坚持把孤老太婆申奶奶带走；从人贩子手中救出被自己父亲卖掉的小响；动员流散他乡的凤英和丈夫团聚；对犯了错误的海长松苦口婆心地规劝，这一个又一个动人心弦、催人泪下的情节，把李麦的精神世界全都展现在观众面前，使人们不能不亲近她、爱她，崇敬她。

《大河奔流》创作起步于 1974 年，因而它不可避免受到它所出生的那个年代的艺术污染，出现了一些过火的艺术处理，如李麦在金谷酒家的斗争，她点着火把看毛主席的像片等等。另外，《大河奔流》的下集与上集相比较逊色，缺少那种磅礴的气势。这是由于下集中的情节，没有上集那么起伏跌宕、富于独创性。人物命运也相对平稳，缺少悬念。整个下集环绕着一个解决南粮北调的任务，这个任务太实，太具体，它不足以概括人们期待的黄河的那种巨大变化。旧社会黄河灾难是令人震惊的，解放后对黄河的治理未能给人同样强烈的感受。影片最后落笔到青岛码头，而未落笔在黄河本身，首尾未能呼应。影片节奏慢了一点，不够紧凑，凡此种种，都是下集的缺点。当然，考虑到影片摄制的年代，我们不应对创作者们予以苛求。

（王海洲）

小　花

1979 年　彩色片

摄制：北京电影制片厂

编剧：前涉

导演：张铮　黄健中

摄影：陈国军　云之耀

演员：唐国强（饰赵永生）陈冲（饰赵小花）刘晓庆（饰何翠姑和永生娘）

【故事梗概】

1930 年，一个凄风苦雨的夜晚，一个穷苦人家由于生活困难卖掉了不满周岁的赵小花，她的哥哥赵永生哭喊着：“ 为什么把妹妹卖了？我要妹妹…… ”就在当天夜里地下党员董向坤夫妇因为紧急转移把自己刚生下不久的女儿董红果托给了伐木工人何向东，何向东把红果寄养在赵永生家，并留下两块银元，从此，小红果成了赵永生的妹妹，也改名为赵小花。

1947 年，解放军向桐柏山挺进，赵小花迎着解放军指战员到处寻找两年前抓壮丁中逃跑并参加了游击队的哥哥赵永生。他们的爹娘已经被地主丁叔恒杀害了，她热切地盼望哥哥能回来报仇。她在路边等了三天，没有见到哥哥。后来她回到在河边洗衣服的女伴中，突然发现一件军衣口袋里，装有一个花布包，包里的两块银元正是哥哥离家时带走的。她飞快地向连部跑去，但她没有见到哥哥，从耿连长那里得知她哥哥负伤掉队，下落不明。赵小花向耿连长诉说了对哥哥的思念之情，深深感动了团部卫生队的周医生，她把赵小花带到卫生队，告诉她自己亲生的女儿也在 17 年前失散了，于是将她认作自己的干女儿。

18 年前被卖掉的真小花后来又被何向东从人贩子手中赎出，但这时已经找不到赵永生一家了，于是何向东收养了她，给她取名叫翠姑，在战火的洗礼中她已成长为游击队的队长。她在执行任务中发现了昏迷不醒的赵永生，她和游击队员用担架抬着他向后方转移，在陡峭的山岩小路上她跪着往前走，留下了鲜红的血迹。赵永生在野战医院里养好了伤，他又参加了攻打侗城的战斗，赵永生率领战士冲进了敌军司令部，他在这里遇上了手持战刀要为爹娘报仇的赵小花，兄妹相见，悲喜交集，赵小花又像回到童年，流下了幸福的泪水。

打下侗城后，小花随着哥哥回到老家做发动群众的工作，她听说赵永生把前来自首的丁叔恒的狗腿子放了，很不理解，便同哥哥吵了一架，一气之下闹着要去当兵。翠姑用亲身的经历开导她，使小花明白了许多革命道理。自从小花见到翠姑后，觉得她很像记忆中的娘，她把自己的印象告诉了哥哥。妹妹的发现再一次勾起赵永生对亲妹妹的怀念，他向翠姑谈起这件事，翠姑怀着对赵永生的深刻同情，答应帮助他找到妹妹。

为了打好宛西战役，部队和地方干部一起开会进行周密的安排，何向东也赶来开会。翠姑趁机向养父谈起赵永生托他找妹妹的事，何向东向翠姑讲述了她两次被卖的经过，终于解开了真假小花之谜。又经过了一次激烈的战斗，赵永生、小花、翠姑三兄妹幸福地见面了，董向坤、周医生也和失散 17 年的女儿得到了团圆。

【评析与欣赏】

影片《小花》以其浓郁的人情、创新的电影语言和优美感人的音乐震动了中国影坛，它像一支报春的燕子，揭开了中国新时期电影的壮丽帷幕，受到了广大观众的热烈欢迎。它荣获了第三届百花奖的最佳故事片奖和最佳女演员奖。

《小花》最突出的特点是寓理于情，以情动人，它通过兄妹、母女、父女生离死别，悲欢离合的故事，在人民战争的广阔背景下，热情、真实地讴歌了无产阶级的阶级情谊。在此以前的 30 年中，中国影坛大约拍摄了近百部反映战争生活的影片，这些影片由于受“ 左 ”的文艺路线的干扰，大部分形成了一种模式，即侧重歌颂毛泽东的军事路线，把战争推到前景，用主要篇幅表现战争的进程，大量表现英雄人物在战争中的英雄事迹，而《小花》的拍摄从内容到形式都带有某种“ 叛逆 ”的性质。这部影片是根据小说《桐柏英雄》拍摄的，影片的编导对原著采用“ 取材 ”而不是“ 改编 ”的办法，对其内容作了很大的取舍。他们舍弃了小说的主线，舍弃小说和剧本中关于 1947 年我军由战略防御到战略反攻这个重要历史转折的全部描写，舍弃交待战争形势发展和有关军事双方矛盾冲突的内容，把战争场面推到背景，把主要精力用来表现赵永生三兄妹在战争中的命运，依照人物情感的起伏和性格的发展展开故事，该忽略的大段忽略，该描绘的细致描绘，在原小说传奇性的故事中，影片编导又增加了许多兄妹之间、两个妹妹之间、母女之间相见而不相认的戏剧矛盾，大大突出了影片的人情色彩。30 年来人们总是习惯于把战争拍成不是表现战略思想便是记录辉煌战役的老套子，而《小花》却没有渲染炮火连天硝烟弥漫的战场，它只是攫取战争中的一朵小花，着力描写兄妹三人的命运，抒发了纯美真挚的兄妹之情、战友之情、军民之情，这种对战争题材的崭新的角度，确实给中国观众带来一种耳目一新的感觉。

《小花》不仅在内容上，而且在电影语言上进行了大胆的探索和创新，打破了传统的结构方法，不是按情节的逻辑来结构剧情，而是围绕着人物、人物感情线，大胆地省略与主线无关的情节事件，细致地刻划兄妹三人的动作行为和思想感情，从而强烈地感染了观众。如果依照编年史的方法，影片中出现大段大段的回忆，一定会给人冗长枯燥之感，影片的编导打破了我国影片中传统的忆苦思甜式的大段回忆方法,全片在彩色片中共 12 处插入黑白片的倒叙、回忆、幻觉等，使整个故事在表现悲与欢、离与合的感情时色彩上更加浓烈，叙述方法也更加生动活泼，而且通过色彩的强烈对比和迅速变化，打破了时空概念，把过去、现在和幻觉交织在一起，产生出明快的节奏、鲜明的情绪变化和剧情上的波澜起伏。影片为了更加准确地表现人物思想感情变化的内心活动，舍弃了惯用的“ 淡出淡入 ”的缓慢变化，大胆地多次采用“ 闪回 ”的跳跃性快速节奏，这种短镜头的穿插完全符合我们平时的心理状态，一个人的回忆可以是完整的，也可以是支离破碎的；可以是清晰的，也可以是杂乱无章的，因此《小花》中这种瞬息多变的情感飞跃比起大段的完整的回忆和想象，更加符合人们的感知经验，法国新浪潮的弄潮儿正是以其脍炙人口的意识流对人类的电影宝库作出了重大的贡献。《小花》在运用快节奏短镜头方面，有许多成功的段落，比如赵永生爹娘的死，在文学剧本里是长段的故事性叙述，而影片中则作为小花的梦，用 9 个越来越短的黑白镜头插在 5 个彩色镜头中，使一场叙述故事的戏变成了传达情感、渲染情绪

的戏。又如周医生对 17 年前雨夜托孤的记忆，也是打乱原来的素材，用黑白与彩色镜头相互穿插，起到了一种相互对比、相互烘托、相互推动的作用，现实的周医生和当年发生的情景频繁地交流，情绪的渲染越来越趋于饱和。影片《小花》在电影语言的探索中可能还有许多不够成熟的地方，但它确实是开拓性的，它在新时期电影语言现代化的进程中，是有极其重要的位置的。

《小花》不仅故事感人、结构新颖和画面优美，而且它的音乐作为影片的有机组成部分，大大发挥了抒情特长，对人物思想情感的揭示起到了丰富和渲染的作用。作曲家王酩同志从导演的总体构思出发，紧紧抓住小花寻找哥哥的纯挚、深厚的感情这一链条，用细腻而抒情的旋律，揭示了革命战争环境中特定人们的精神世界。影片的主题音乐深沉、苍凉，它凝聚着焦虑，又倾诉着忧伤，突出了“妹妹找哥”的音乐形象。《小花》的主题音乐无论在影片中重复出现，或是在不同场合的变奏发展，始终都围绕着一个“情”字，着重抒发特定环境中人物的思想感情及其变化，而一曲《妹妹找哥泪花流》的插曲又把观众的情绪推向一个新的高潮。原来剧本中只是让河边洗衣服的姑娘们议论小花三天三夜找哥的情节，后来经王酩同志建议把这一段改写成动人的插曲：“妹妹找哥泪花流，不见哥哥心忧愁，望穿双眼盼亲人，花开花落几春秋……”李谷一那亲切、深沉、充满感情的演唱，把一个平板乏味的叙述，变成了炽热的、充满感染力的渲染。《小花》音乐的另一鲜明特色是“新”，它把电子音乐和管弦乐、民乐融洽地糅成一体，在描写战争场面时避免用过去那种大轰大嗡的嘈杂音响，而是从写意出发，通过小提琴的独奏、协奏或者中国小堂鼓、大堂鼓奏出的六连音的背景音型完成的。影片中多次出现的回忆、幻觉、梦境、想象等特定场景，音乐上采用电子琴的特殊音响，这种特殊的音乐形象不仅从色彩的变化上有力地烘托、渲染了环境，而且对塑造人物和深化主题都起到了积极作用。《小花》在音乐上的这些探索在中国电影音乐中是比较常见的，作曲家紧紧围绕着“情”字所进行的许多大胆的创新对影片的成功起了极为重要的作用。

当然，《小花》作为新时期的先行者，它在艺术上的探索中也有其稚嫩的一面，某些情节的设计经不起严格的推敲，一些新的手法的运用还不够练达，兄妹之情的分寸掌握不准，过于含情脉脉的亲密给人以“情人”的错觉。但是，这些缺点仍然瑕不掩瑜，人们一致公认《小花》是新时期中国电影早期的一部力作。影片曾荣获文化部优秀影片奖，第三届大众电影百花奖最佳故事片奖。陈冲荣获第三届大众电影百花奖最佳女演员奖、第九届南斯拉夫“为自由而斗争”电影节最佳女演员奖。陈国军和云之耀获第三届大众电影百花奖最佳摄影奖。王酩获第三届大众电影百花奖最佳音乐奖。可见其艺术成就非同凡响。

（邓烛非）

泪　痕

1979 年　彩色片
摄制：北京电影制片厂
编剧：孙谦　马烽
导演：李文化
摄影：吴生汉　陈佑群
演员：李仁堂（饰朱克实）谢芳（饰孔妮娜）杨威（饰吕明远）

【故事梗概】

“四人帮”被粉碎后，省委派朱克实到金县任县委书记。上任途中，他碰到一个疯女人正在追赶一个小男孩，人们告诉他，这女人是归国华侨，名叫孔妮娜，那男孩是她儿子。

朱书记发现了许多怪事：县里的重点工程土石岭工程枉费人力、物力，群众很不欢迎，区县委却坚持上马；已经修好的水泉水库由于没有配套工程不能投用；年轻的技术员魏新牢骚满腹；原公安局长吕明远仍在靠边，十分悠闲。更怪的是，朱克实发现人们深深地怀念着死去的老县委书记曹毅，可是曹毅却是个被定为上了林彪贼船、畏罪自杀的反革命，那个疯女人孔妮娜就是他的妻子。

面对怪现象朱克实重视调查研究，深入基层了解情况。他首先取得上级的支持，撤销了正在进行中的土石岭工程；紧接着又起用原在曹毅领导下工作的两名县级领导干部。朱克实的几把火烧得县委副书记许飞雄等“四人帮”的帮派分子坐立不安，对他恨之入骨，要与新的县委书记决一死战。

朱克实遍访了有关人员，在群众的帮助下，经过周密细致的调查研究，终于查清了许飞雄一伙所树的假典型——木村的真实情况。事情败露后，许飞雄一伙气急败坏，互相乱咬。这时隐藏在后面的奸诈的坏人头目张伟，为了稳住阵脚，负隅顽抗，决定舍车保帅，抛出了本村的支部书记俞少康作替罪羊。

朱克实通过分析，认为孔妮娜的疯是装的。他和吕明远一起亲自找孔妮娜谈心，取得孔妮娜的信任。为了斗争需要，又把孔妮娜保护起来。为了弄清曹毅事件的真相，朱克实冒着风险，派吕明远去北京外调。经过调查，终于查清了曹毅事件的真相。原来张伟一伙出于反革命目的，涂改了林彪办公室到金县选美女的介绍信，诬陷曹毅与林彪一伙有密切联系，进而将他害死。然后，他们又逼迫魏新的妻子、县医院医生苏婉给曹毅书写伪造的自杀鉴定书，苏婉被迫做违心的事，痛苦万分撞车身亡。这一重大政治陷害事件终于真相大白，张伟见事败露，无法挽救，就开枪自杀，“四人帮”在金县的反动势力土崩瓦解。

【评析与欣赏】

《泪痕》原名叫《新来的县委书记》，编剧是山西的著名作家孙谦、马烽同志。孙谦、马烽的作品一向以朴实、自然、有深度著称，他们的作品站在党的立场上，替农民说话，为农民为群众鸣不平。在《泪痕》中，作家结结实实地塑造了朱克实这个充满生命力的人物形象，以活生生的人物形象和动人的细节，为影片打下了比较现实的剧作基础。

《泪痕》写的是一个县委书记，但重点表现的却是我们党的好干部如何发扬革命老传统，大兴实事求是，调查研究之风，勇敢地拨乱反正的故事，所以导演并没有把影片处理成一个公案戏，而是严格按照剧本提供的线索向生活的纵深进行开掘。影片中，朱克实被塑造成一个心里装着人民的疾苦，和人民同呼吸共命运的好书记，但影片又没有让他一头扎进案子里难以自拔。

对于如此艰巨的创作任务，创作人员利用中国观众喜爱戏剧冲突、抓悬念和“戏核”的观赏特点，紧紧抓住“戏核”——曹毅案件，围绕这个中心事件展开故事。影片如此处理之后，虽然叙事头绪很多，但都被归总到曹毅事件这个核心上去，这样做的结果，事件集中了，人物之间的关系也更紧了，人物的行为动作性、连续性也更加强了。反面人物想把朱克实搞得扑朔迷离，缠在土石岭工程上，让他摸不着头绪，都是为了包住曹毅案件，掩盖他们杀害曹毅的罪恶阴谋。朱克实进到金县以后，抓住曹毅事件，就等于拿到了打开迷宫的钥匙，只要顺藤摸瓜，这个九连环就开了。因此，戏的表面进程是上任之后土石岭工程的上马、下马问题，而真正的“戏魂”却是曹毅案件。土石岭是公事公办的情节；而一碰到曹毅案件，就牵动许多人的神经，牵动许多人的情感和命运。依赖这个矛盾的焦点，对垒双方的行为动作就更清晰、更强烈了。

曹毅事件是影片的主线，但是，曹毅死了，怎样来抓全剧的总悬念呢？影片在曹毅的遗孀、疯子孔妮娜身上做文章。观众看到孔妮娜现在悲惨的样子，自然会联想到她的过去；问她的现在，正是曹毅和孔妮娜过去命运、历史的总和。追根溯源，找到疯的原因，就能找到曹的死因；这二者是相辅相成、互存并立的。孔妮娜正是活的形象化的曹毅案件，孔妮娜的疯之谜从头到尾贯穿下来，就能解开疯之谜，也就是找到了打开曹毅死之谜的钥匙。

影片一开始就向观众抛出了悬念：朱克实的车刚驶进金县的街道，便传来一阵刺耳的笑声，顺声望去，看到一个满头蓬乱着长发的女人，身着一件破旧的花格子呢外衣，花条子睡裤下拖着一双破拖鞋，手举甘蔗狂笑着在追赶一个八九岁的小男孩。朱书记挡住她的去路，男孩才得以逃脱。这时观众才看清她是一个 40 岁左右的“疯女人”——归侨孔妮娜。她手中紧紧地、无限珍爱地拿着一朵红玫瑰。

孔妮娜原是印尼华侨，满怀着热爱祖国、建设祖国的一颗红心从海外归来，和深受金县人民爱戴的曹毅结了婚。夫妻俩辛勤地工作着，可生活却出现了晴天霹雳，一场灾难临头了，曹毅被毒打陷害而含冤死去，孔妮娜也成了“特务”和“反革命”家属，她仰呼苍天，可换来的仍是从精神到肉体种种非人的折磨。影片对孔妮娜这个人物寄予极大的同情，根据她心灵所受到的创伤，为她设计一件道具——一朵红玫瑰。通过这朵红玫瑰将她和死去的丈夫曹毅紧紧地连在一起，她将那朵玫瑰捧在手中，自始至终不断地在银幕上出现，她时时地看着它，用无限深情的泪水浇灌着它，因为它象征着曹毅不灭的精神和共产党人的气节。为了加强这朵红玫瑰更深的寓意，在家家户户欢度新春、喜气洋洋地舞狮、耍龙、扭秧歌的群众场面之后，影片用对比的手法把镜头转到孔妮娜的身上，让她独自站在风雪铺盖的自家破房前，还是那朵红玫瑰，默默地伴随着她。此情此景，她心头抑郁多年的感情和深深的思念，全凝聚在眼前那朵永不离手的红玫瑰上。为了更深层地抒发孔妮娜对曹毅的这种感情，渲染烘托人物情绪和环境气氛，影片在这里设计了一个

2 分 30 秒的长镜头，安排了一首《心中的玫瑰》的插曲：“在我心灵的深处，开着一朵玫瑰，我用生命的泉水，把它灌溉栽培……我心中的玫瑰，在我忧伤的时候，是你给我安慰；在我快乐的时候，你使我生活充满光辉……我心中的玫瑰，但愿你天长地久，永远永远把我伴随。”这首歌寄托了孔妮娜的无限哀思，也哭诉了极“左”思潮的罪恶。

影片逐渐从她的身上，她跟儿子坚坚的关系上，引出曹毅的死这条主线，引出曹毅案件。故事叙述过程中，观众稍一感到疲倦或别的情节把主线淹没了，导演就把孔妮娜的戏切入，就这样不断的切入切出，使观众从视觉形象上看到的孔妮娜，实际上是曹毅案件的化身。她的不断出现，就是曹毅案件的不断强化、升华，从而引起人们的思索、追问、关注，引起新的事件发展。孔妮娜，实际上是曹毅案件这个总悬念的形象化的表现，依靠曹毅的死和孔妮娜的“疯”作“戏核”，其它事件都可以挂在这条主线上来表现。曹毅之死这条主线，由于孔妮娜的“疯”所造成的总的悬念，不断出现、不断强化、最后解决，这个过程中，也就完成了影片对朱克实的人物塑造。

影片着力把朱克实塑造成一个有乡土色彩、泥土味足、朴朴实实、和人民血肉相连、心中装着人民疾苦这样一个科班出身的农村干部的形象。朱克实的扮演者李仁堂十分出色，他的内心充实，眼神变化细微，对人物刻划准确，如审讯孔妮娜那场戏的判断、交流和内心独白，都十分细致、准确。为了塑造好这个角色，导演在镜头运用方面也进行了精心选择，以求节奏准确。是给朱克实各种角度、各种神态的特写比较多，目的就是强化他感情变化最激烈、最有起伏的瞬间，刻划他最细致入微、最深邃的瞬间。再一个，就是运动镜头比较多，以表现他的行动、思考。即使他是静静的思索，摄影机也随他思索的起伏和节奏，慢慢运动。这种运动的轨道，就是他的情感、思绪的变化和起伏。在念帐一场，为了紧紧抓住他的不平静，在县委常委会上，他一直在踱步，他走到哪里，戏就交流到哪里，镜头也跟到哪里，镜头一直跟着朱克实转了两圈半，拍出来的效果，避免了单调、乏味、呆板的感觉，基本上做到了镜头的运动和人物心理状态的吻合。

为了收到更好的艺术效果，影片在“动之以情”方面刻意追求，它将夫妻情、儿女情都搅到冲突中去，纠葛在戏里面，使每个人物的关系，都是情感相互牵扯的关系，爱和恨相互交织的关系。在重场戏中，《泪痕》尽可能地利用电影的一切手段把情感烘托足，使情感的发展，沿着情节的阶梯，一步步地上去，最后达到饱和点：既可以酣畅地笑，也可以放声地哭。

（王海洲）

归心似箭

1979 年　彩色片
摄制：八一电影制片厂
编剧：李克异
导演：李俊
摄影：杨光远陈振中
演员：赵尔康（饰魏德胜）斯琴高娃（饰玉贞）吕志刚（饰齐大爷）芦永（饰董光利）

【故事梗概】

1939 年的寒冬，大雪盖地，北风呼号。东北抗日联军某部奉命集结，艰难地行进在崇山峻岭之中。穿越封锁线时，他们遭到了日伪军的伏击。

连长魏德胜清醒之后，已经成了伪军的俘虏。他们打死了伪班长，“拣了命，却丢了队伍”，只得流浪、讨饭，去寻找、追赶部队。

在一个深山老林里，他们遇到了一群淘金者。小徐的伤没有痊愈，魏德胜决定留下，以后一起再走。

淘金者的王国有着严厉的常规。一天，人们发现了一个偷金的人，按帮规，必须处以死刑。魏德胜挺身而出，救下了偷金者。他以自己的正直与无私，赢得了“掌柜”齐大爷的敬佩。然而魏德胜始终惦念着部队，又踏上了艰难的归队之路。

途中，魏德胜被抓往煤窑做苦力，历经磨难后终于逃出。茫茫荒野中，他病倒了。玉贞姑娘冒着艰险把他救回了家中。人们知道这是一位抗联战士，便千方百计帮助他、保护他。

魏德胜的伤慢慢好了起来，玉贞对他产生了爱情。齐大爷、董光利都希望魏与玉贞成亲；但魏德胜仍然挂念着部队，谢绝了人们的好意。

红叶小道上，玉贞为魏送行。玉贞嘱咐道：“找不着队伍，千万回来！”魏德胜劝她别哭了。她却一抹眼角，说：“谁哭啦？”大雁高飞，魏德胜又踏上了归队之路。

【评析与欣赏】

在革命历史题材影片中，这是一部取材独特，视角新颖，同时又是充满了英雄主义色彩的优秀之作。

通过魏德胜在战斗中与部队失散，然后千方百计寻找、追赶队伍的事件，艺术家组织起了一个带有浓烈传奇性的故事。它没有直接描写魏德胜的英勇杀敌，却从侧面“迂回”，从失败离散落笔，来写一个革命战士对革命的忠贞，这在 1979 年的中国影坛，不能不说是一个大胆的突破。“四人帮”推行文化专制主义时期，艺术家们不敢写牺牲，更不敢写失败，甚至连战士的服装穿得破旧一点，也要被斥责“污蔑人民军队”。刚粉碎“四人帮”不久，艺术家就拍出了这样一部影片，人们的震惊与喜悦是完全可以想象的。

重视故事性，是这部作品所以吸引人的一个重要原因。从叙事类型来说，它实质上是传统的“英雄落难，壮心不坠”的承续。魏德胜的命运遭遇可以说多灾多难。部队在战斗中失散，他不幸落入虎口。幸而得到一位老兵的相助，他才得以逃脱。流浪、乞讨，为追赶部队而忍辱负重。途中碰到小徐，

小徐有伤而无法行走。于是他们只得在齐大爷为首的淘金者帮伙中落脚。好不容易离开，魏德胜又被拉去作苦力，在暗无天日的坑道里背煤，差一点被塌方砸死。再一次当逃脱后，又被日翻译拦路打劫，险遭不测。摆脱了日翻译的纠缠、讹诈，不料魏德胜又病倒在了茫茫的荒野里。

一个好故事必定会有一定吸引力。尽管那时还很少有人明确提出“ 通俗剧 ”、“ 叙事模式 ”等概念；但有经验的艺术家却已经懂得怎样编织故事，怎样才能吸引观众。

他们通过抗联战士魏德胜的形象，首先在观众的心目中确立起一个认同的欲望对象，然后不断施加磨难的考验。磨难越大，我们越是同情，越是关注主人公的命运与结果，影片就越是能吸引我们，问题在于这一切只要是“ 可能 ”的。这样，一波未平，一波又起，“ 山重水复疑无路，柳暗花明又一村 ”，它就取得了良好的观赏效果。

影片的故事还好在它们是有深意的故事。也许，在影院里我们还没有这样的感觉。我们只觉得魏德胜的坚强与忠贞，无论什么样的困难都阻挠不了他归队的意志和决心。然而走出影院以后，慢慢回味剧情，我们就会觉得这里有着丰富的内容。故事的变化上只是一个“ 外壳 ”，里面潜伏着更深刻而普遍的人生考验。我们不妨把它点明。这里的大故事中包容着三个小故事，三个小故事实际上代表了命运对他的三种考验。第一个是金钱的考验。魏德胜最后分文不取，坚决离去，说明他不为钱财所动。第二个小故事是生死的考验，他幸免塌方之险，便利用机会冒死出逃，证明他不为生死所惧。第三个故事则是爱情的考验。在玉贞与乡亲们照料下魏德胜已经过上了相对安宁的生活，而且，玉贞是那样爱他，齐大爷、董老爹也恳切地希望他们成家；但魏德胜却婉言谢绝了。这证明他爱部队胜过爱家庭。如他自己所说：“ 王八吃称铊，铁了心啦——部队就是我的家。 ”

对于魏德胜的“ 过三关（金钱、生死、美人） ”，有人曾批评太过巧合，有损真实。但实际上，这本身就不是一部以认识真实生活为主要目的的作品；这是一部以审美鉴赏为主要目的的作品，艺术家运用的不单是现实主义，也包含了浪漫主义。因而，批评家不应拿它去直接比照生活真实。故事化是艺术反映的一种方法，纯粹照搬生活就不可能有任何艺术。相反，我们要说艺术家过“ 三关 ”的故事设计得好，他们把传奇故事与普遍的人生经验联系起来，从而在感染我们的同时，还使我们能够获得一种启示。

如果说“ 英雄落难，壮心不坠 ”是个一般通俗剧的叙事模式的话，那么，在这样一个模式中写出魏德胜作为一个共产党员的特质，则是影片的一个突出贡献。

从一开始，作品就牢牢把握住了这一点。穿越封锁线的斗争是残酷的，正是在这种残酷的斗争中，魏德胜热情地帮助小徐，并告诉小徐，以前营长也这样关心他，这就突出了人民军队的性质与魏德胜的品质，使我们把他区别于以往的一切绿林好汉、江湖义侠。

在淘金者的王国里，他又冒着生命的危险，搭救了有过失的穷弟兄。他说“ 穷棒子能用这个办法对付穷棒子，把人活活折磨死？ ”因此，他赢得了大家的尊敬，连“ 掌柜 ”齐大爷都不能不佩服。在煤窑做苦力时，他都没有忘记自己是一个共产党员，他把自己入党的日子作为生日来纪念。在与玉贞的爱情关系中，他更显示出一个革命军人对党的无限忠诚。这些描写，虽然都是艺术家的精心之笔。他们依靠着人物形象的个性刻划，使一个传说故事

模式成功传达了革命的内容。

在具体的艺术表现上，作品也显示了自己的特色。

最容易让我们直接感受到的，是它对于环境描写的高度的重视。艺术家根据人物活动的环境真实，极力渲染、铺陈，给我们留下了深刻的印象。这里山高林密，这里天低云暗，这里狂风卷雪，这里人迹罕至。艰险的环境，本来只是自然的产物；然而在影片中，却成为了考验人的巨大力量。魏德胜在这里挣扎跋涉，以一个革命战士的英勇气概，同时同两个敌人斗争。环境与剧情、与人物形象刻划、与主题的传达，成为了一个有机的整体；我们可以说这里的环境描写，实际上是被“拟人化”，是被赋予了“象征”的意味，所以，它才那样牵动人心，使我们的心灵发生震颤，更加关注主人公的命运。环境与故事、与人物是密不可分的，他由于种种原因，在我们的电影创作中却没有得到应有的重视。《归心似箭》开了风气之先，显示了银幕刻划环境的巨大潜能，其成就不可低估。

影片的另一个重要特色是重视人物的运动性，并善于以电影的“语言”来刻划人物。电影艺术要以电影的美来征服观众；因而发挥电影的特性便至关重要。电影与文学、戏剧的不同，不但在于它的直观性，也在于它的运动性。时空复合，灵活自如的声画一体，使电影能够最逼真地表现运动，能不能表现出这一点，可以说是有无“电影美”的一个关键。

我们看到，无论编、导都充分往意到了这一点。这个故事本身，就是一个充满着运动性的故事。从穿越封锁线到队伍失散，到被捕出逃；从埋名淘金养伤，到再一次寻找部队，到又一次落入虎口……魏德胜始终处于紧张的行动之中。每一次遇难，都是他新的行动的开始。归队是他的总目标，想方设法克服每一个困难，则是他的现实的步骤。这样，人物的行动构成了故事的情节，并使画面呈现出一种生动、真实的运动感。

最见功力的，也许还不是编织故事，叙述故事；而在于能以真正的电影的“语言”来揭示人物的复杂的心理。这突出体现在影片对于玉贞与魏德胜的情感描写上。

魏德胜在玉贞与乡亲们的照料下，伤病逐渐好转。影片运用了富有生活气息的三次泉边挑水的细节，描写了双方微妙的情感变化。这里很少对话，说的也是含蓄而深情的语言。然而他们却传达了人物美好的心灵与内心的隐秘。魏德胜离开时，玉贞在红叶小道中为他送行。玉贞叮嘱：“找不着队伍，千万回来！”魏德胜却说：“瞧，你又哭啦！”玉贞一抹眼睛，说：“谁哭啦！”短短的对话，写出了人物丰富而复杂的情意。魏德胜的坚定中，有着对玉贞的依恋与感激；玉贞的深情中，有着对恋人的充分理解与支持。它们都揭示了在残酷的战争年代，我们的战士与人民，为了革命的胜利所作出的贡献与牺牲。这是一个崇高的悲剧，是个为了人民的自由与解放而不借牺牲自己的伟大的英雄主义。影片的主题在这里得到了最真切、动人的展现。

（彭加瑾、张春如）

吉 鸿 昌

1979 年　彩色片
摄制：长春电影制片厂
编剧：陈立德
导演：李光惠　齐兴家
摄影：李光惠　王吉顺
演员：达奇（饰吉鸿昌）白德彰（饰霍金龙）张冲霄（饰老周）

【故事梗概】

1931 年，河南。

国民党西北军第二十一军，年轻、剽悍的霍金龙师长正在监斩拒绝与红军作战的士兵，临刑前瞬间，军长吉鸿昌下令释放了这些“逃兵”，并决定潜入苏区实地考查红军情况。考查归来的吉鸿昌决心停止围剿红军，事为南京侦知，派检查大员军政部贺部长以劳军为名，分化吉部，并威逼第二十一军向红军开战，为吉鸿昌断然拒绝，贺部长以军纪相威胁，吉鸿昌愤然辞去军职。在蒋介石授意下被迫出洋考察。

1932 年，“一二八”事变爆发，吉鸿昌取道非洲、南洋回国。

我党在上海与其秘密接头，并接收其为中国共产党党员，同时指示他团结西北和其他爱国将领，组织民众抗日同盟军。

吉鸿昌变卖家产率部组织起“察哈尔抗日同盟军”，与日寇展开浴血奋战，连克察东四城，并收得塞外重镇多伦。抗日同盟军英勇作战，功勋卓著，得到民众热烈拥护，却引起蒋介石的疑惧。他逼迫同盟军总司令冯玉祥辞职，并派重兵包围了总部张家口，同时收买、瓦解抗日同盟军。由于日蒋勾结，吉鸿昌部终于粮尽弹绝，身负重伤的吉鸿昌为了解救陷于绝境的部下，再一次被迫离开军队……

根据党的指示，吉鸿昌回到天津继续从事抗日活动，国民党特务组织暗中收买了他的秘书聂庆鸣做内应，阴谋将他调离租界，伺机下毒手。而这时吉鸿昌亦准备服从组织决定，离开天津迎接新的战斗。

聂庆鸣深夜归来，假称国民党内胡汉民一派代表要和吉鸿昌面商联共倒蒋抗日救国大计，吉鸿昌毅然将个人安危置之度外，不顾劝阻连夜赶赴天津国民饭店。同行者还有侍卫老周、师长霍金龙和聂庆鸣。霍金龙等陪吉鸿昌进饭店，老周在楼下警卫时突遭袭击，他奋力抵抗。吉鸿昌与霍金龙同时被捕，老周、护士陈玉玲等相继被捕。

蒋介石以功名利诱吉鸿昌率旧部归降，劝降不成又以死相威胁，吉鸿昌终不为所动。

吉鸿昌的被捕激起全国人民的义愤，我党积极组织营救，吉旧部也准备劫狱，在这种情况下，蒋介石悍然下令将吉鸿昌于北京“就地正法”。临刑前，吉鸿昌与陈玉玲、老周一一诀别，之后与霍金龙慷慨上刑场，在刑场上他留下一首绝命诗，而后坐在椅子上，面向特务的枪口英勇就义。大雪压弯了青松的枝头……

【评析与欣赏】

影片《吉鸿昌》以粗犷雄浑，悲壮有力的笔触表现了一代名将吉鸿昌由

一个旧军人成长为共产主义战士，并为拯救中华民族而慷慨就义，英勇献身的传奇故事。

吉鸿昌的一生极富传奇色彩，他曾经是闻名全国的北伐英雄，所率军队英勇善战，被誉为常胜军，他的一生经历了军阀混战直到日寇侵华这样漫长而不寻常的历史。作战时的吉鸿昌总是赤膊大刀，身先士卒，时称“吉大胆”。但是影片《吉鸿昌》中并没有表现吉鸿昌的全部人生经历，而是撷取了他的生命最后一段时期，即由抗日战争开始直到他英勇就义这段历程，展现了这位民族英雄生命中最具光彩的一页，讴歌了他为民族献身的“脊梁”精神。

影片既展现了吉鸿昌叱咤风云，英雄壮志的一面，又表现了他作为常人的可亲与弱点，这在当时的历史条件下具有突破性意义。

影片用传统戏剧手法表现吉鸿昌这个颇具戏剧性的传奇英雄，在富于戏剧性的情境中塑造人物，展示性格，使得这个形象具有可亲可敬，可歌可泣，个性强烈的艺术感染力。例如，吉鸿昌在序幕中的“亮相”就很有戏剧性：他的结义兄弟、师长霍金龙监斩不愿与红军打内战的“逃兵”，吉鸿昌素以军纪严明又爱兵如子著称，千钧一发时刻，他赶来为临刑士兵送别，却被士兵质问得无言以对，只得下令释放这些士兵，这是他一生中第一次释放“逃兵”。再例如：影片结尾，临刑的吉鸿昌在雪地上从容写下“恨不抗日死，留作今日羞，国破尚如此，我何惜此头！”的绝命诗。之后命令行刑队搬来椅子，他说：“我为抗日而死，死得光明正大，不能背后挨黑枪，更不能倒下！”这样的描写使作品超出社会层次、历史的层次而跃升为人生层次，表现了一种人生态度，生存理想。

影片中暗访苏区，惩罚虐待士兵的军官，愤然出洋，单骑追逃兵，养伤偷酒喝等细节亦颇具传奇色彩。在极富传奇色彩的故事情境中展现这样一位富于传奇色彩的民族英雄，创作者抓住创作《吉鸿昌》的钥匙超越了题材的局囿，而使吉鸿昌形象成为一种人格与人性的象征。

《吉鸿昌》的成功也得力于导演对表演元素的恰当运用。吉鸿昌的饰演者达奇，霍金龙的饰演者白德彰，吉鸿昌贴身警卫老周的饰演者张冲霄都是长影演员，当时也都年届“天命”，正值表演艺术巅峰。饰演统帅，在达奇的一生中《吉鸿昌》是第一次，但他凭借深厚的表演功力和较高的悟性，对角色的把握无论扮相、动作，还是气质都比较得体，发挥得淋漓尽致，颇具大将风度。白德彰饰演的霍金龙是一位忠勇慓悍的青年战将，白德彰当时的面相已经不占优，但他凭借高超、矫捷的马上功夫和多年积累下的表演经验，将这个形象塑造得豪放勇猛，酣畅淋漓，丝毫不见老态。特别是他的马上功夫，简直就是一种艺术享受，将观众看得如醉如痴。张冲霄饰演的老周是一个忠勇、机敏、身手不凡的形象，张本人“块头”很大，过去又多饰演淳朴、忠厚形象，这个角色是对他的一个挑战，张冲霄在本片中的表演对他自己亦堪称一次突破。他将角色演得有声有色，声色俱佳，给人留下极深刻的印象。

《吉鸿昌》的高潮戏是结局的慷慨就义。三位演员的演技在这场感情戏中发挥得淋漓尽致：吉鸿昌与老周的拥别，霍金龙仰天大笑慷慨赴刑都极富情感冲击力。三位演员极其投入，那样富于戏剧性的场面都丝毫不让人感到是在做戏，那真是他们在用一生的心血博取表演生涯的顶峰！

这部影片的导演之一李光惠原来是摄影师，曾拍摄了《平原游击队》、《红孩子》等作品，本片显出他与另一导演齐兴家的深厚美学功底，像刑场处决“逃兵”和长城誓师等场面，都很有辛稼轩的“沙场秋点兵”的味道，

而塞外夺珍，海边约会的镜头则很像国画长卷，结尾处，吉鸿昌就义则用了追加色光，有舞台戏的感觉。此时又配以高亢的京剧唱，都使人有一种人生悲剧进入高潮的感觉，那样的壮烈、昂扬，整部作品声、画、导、演都在传统美学的原则下结合得十分紧密，表现得淋漓尽致。

此外，本片在写英雄人物的人之常情方面也值得称道，例如：写吉鸿昌的骂人，写他和警卫老周的生死之交，写他偷酒喝，写他与士兵老赵在战火中磨练出的深厚情感，写他与霍金龙的肝胆相照等等，是很动情的。再比如：霍金龙做为一介武夫与女医生陈玉玲的真挚情感，和特殊的表达方式，也很令人动情：俩人早已美女惜英雄，但公开表示情感之时却又是相互诀别之际，就是铁人面对此情此景也会一掬情泪的。

尽管在英雄人物塑造上影片《吉鸿昌》获得了可喜的突破，但为当时的历史条件和为当时的艺术审美观束缚，《吉鸿昌》亦存在一些不尽如人意之处，一是吉鸿昌本人的英雄经历极富传奇色彩，影片注意了表现他作为常人的一面，但对其英雄的传奇的一面则表现得还不够充分，吉鸿昌如何由旧军人走向共产主义战士方面，几乎是最具传奇色彩的，影片应该为了塑造出“这一个”而在“传奇”色彩上下功夫，可惜编导对此特点未能给予充分的关注，这对这部人物传记片来说实在是一种遗憾。此外，绝大多数电影观众在观看《吉鸿昌》这样的人物故事片时，他们的最大审美愿望也多是希望观看英雄传奇的一面的，而完成后的《吉鸿昌》在这方面可以说是扬短避长了。

《吉鸿昌》的另一遗憾是共产党的形象太弱，这主要体现为对政委周光远的塑造。周在吉鸿昌密访苏区时与其初识，其后又成为吉的入党介绍人，并向其传达党的指示，要吉鸿昌组织抗日同盟军。此前，他总是在吉鸿昌命运的关键时刻出现，成为吉成长道路上必不可少的关键人物，但在吉奉命成立同盟军之后，周光远的形象就远不如影片前半部那么丰满了，在吉鸿昌组织同盟军的准备阶段，他只说了一句话，“欲速则不达”而又始终没有交待清楚是党组织的正式意见还是他作为吉的朋友的个人规劝？此外，影片亦没有表现他派往同盟军的党代表孙梅，在同盟军由成长壮大走向胜利直至失败过程中到底有何作为，特别后半部分，这个人物就干脆销声匿迹了，显然，这个人物是不完整的。周光远在吉鸿昌被捕入狱后亦只是代表党组织会见吉鸿昌，说了几句称赞“老吉”的台词，同时告诉他党正在积极组织营救，但影片又没有表现组织的营救及其受挫，这就在情节上给人以不真实的感觉，人物塑造上欠完整，欠丰满，造成这种缺憾的原因可能有二：一是在当时的历史条件下，过分注意了突出吉鸿昌的常人和共产主义战士的一面，而忽略了无论史实中的人物是什么身分，但一旦进入文艺作品就自成一个系统，情节和人物塑造就应该从艺术出发；另一种可能是创作者受历史真实的束缚，党在当时对营救吉鸿昌问题，确实很难做出切实有力的努力。

但是，上述缺憾并不影响影片《吉鸿昌》的总体艺术成就，做为一部成功的艺术作品，影片留给人们的是激动、感奋。

我们这个苦难深重的民族终究会强大起来的。

（春雨）

保密局的枪声

1979 年　黑白片
摄制：长春电影制片厂
编剧：郑荃　金德顺
导演：常彦
摄影：常彦　高洪宝
演员：陈少泽（饰刘啸尘）正华（饰张仲年）向梅（饰史秀英）

【故事梗概】

夜，大上海，打入敌保密局内部任书记官的刘啸尘亲眼看到自己的战友、联系人老周被敌人严刑拷打致死，悲愤填膺。他返回住所，室内已有一位中年妇女史秀英在等着他，对上暗号后，史秀英告诉他：内部出了叛徒，组织需要他从内部查清。

第二天晚上，刘啸尘随保密局长冷铁新来到百乐门执行任务，史秀英亦化妆来到百乐门，他们认出了叛徒，但随后叛徒也发现了刘啸尘，危急中，刘啸尘不得已开枪击毙了铁新与叛徒。之后为了不暴露身份继续隐蔽在敌人内部，他毅然开枪自伤。

经抢救，刘啸尘转危为安，接替冷铁新的保密局头目张仲年一面叫他安心养伤，一面暗中布置对他加紧考查。新年期间，张仲年接到密报，有共党分子在苏州河一带集会，张仲年命刘啸尘和余云禄前往侦察，侦察中刘啸尘看出破绽，将计就计杀死伪装工人的特务头目，张仲年由此，解除了对他的怀疑。

地下党与刘啸尘秘密接头，帮助他利用一个被我军俘虏的敌旅长与张仲年的亲密关系，获得进一步信任，被张提拔为贴身秘书、少校副官。刘啸尘利用自己的特殊身份一次次地破坏了敌人破坏学生运动、工人运动的阴谋，有效地保护了战友，又借机连续除掉了一些特务爪牙。

黄浦公园，史秀英告诉刘啸尘：由于我军节节胜利，敌人布置了一个潜伏计划，组织上要刘啸尘弄到潜伏计划的文本。负责保管这份文件的是保密局的阿纪，刘啸尘抓住其贪酒误事又对官僚不满的特点，趁护送醉酒的阿纪之际，进入戒备森严的档案室，正要打开保险柜，余云禄送文件来到档案室，刘只好作罢。但他的行动被余报告了张仲年，张仲年立刻疑窦丛生，命人去找，却发现刘啸尘早已不知去向，此时他已经重返档案室，正在说服阿纪走弃暗投明之路。就在阿纪打开保险柜的瞬间，余云禄奉张仲年之命冲了进来，一场搏斗后，刘啸尘在阿纪协助下击倒余云禄，两人逃跑中与张仲年狭路相逢，千钧一发之机，潜伏在敌人内部的“ 老三 ”击毙了张仲年，救出刘啸尘两人。

苏州河畔，史秀英望着即将解放的大上海告诉刘啸尘：“ 老三 ”的起初名字叫常亮，虽然上海就要解放了但他仍然不能和人民一起庆祝解放，而要继续潜伏下去，和国民党一起去台湾。

【评析与欣赏】

《保密局的枪声》取材于小说《战斗在敌人心脏》，是惊险样式的故事片。创作者从文学作品改编为视觉艺术的过程中注意发挥视觉艺术特长，对

原小说做了恰当取舍，在当时的惊险题材影片创作中取得开一时风气的成绩。

影片创作者比较善于制造悬念，这主要体现为作品不靠外在的动作、紧张的节奏吸引观众，而是以故事本身的内在节奏，造成一种紧张感，使观众始终被情节发展和人物命运紧紧吸引，欲罢不能，和主人公一起经历危险的极致，从而获得极大的渲染与满足。

这部影片的悬念堪称此起彼伏，环环相扣，影片的序幕不像通常的国产惊险影片那样，警车呼啸，音乐大作，不靠外在的刺激吸引人，而是立即提出一个悬念：地下工作者因叛徒出卖而被捕，参与刑讯的人员中有自己的战友，生死关头，他会不会出卖战友？待这个悬念因其突然死亡而结束后，立即又产生了一个悬念：谁是叛徒？他是否认识我党打入敌人内部的刘啸尘？叛徒与敌人的行动组长冷铁新一起“钓鱼”——设伏追捕我地下党员，刘啸尘和党组织能否揭穿他的面目又不暴露自己？当叛徒和冷铁新被击毙后，刘啸尘为了继续埋伏下去，以自伤为掩护的行为有多大把握？在接替冷铁新出任行动组长的张仲年的严密考查下，刘啸尘能否长期隐蔽……影片在主人公刘啸尘能否于保密局中长期隐蔽下来，并获得信任以获取敌人核心机密这样一个总悬念下设置了若干局部悬念，这些小悬念的逐步积累推动着大悬念的发展，环环紧扣，息息相关，使观众始终保持着紧张与新鲜感，生动地表现了这场潜入与反潜入，考察与反考察斗争的尖锐性与复杂性，以敌人的阴险狡诈、诡计多端衬托了刘啸尘的机智勇敢，突出了我地下党的大智大勇。

惊险片是受到全世界的观众喜欢的一种类型影片，惊险片吸引观众的有效手段是悬念。和世界各国，尤其是与欧美电影同行相比，我们的某些影片有时显得不大善于设置悬念，表现悬念，而多以外在的紧张、外在的节奏推动故事发展，因此常显得不大耐看，其中一个突出的毛病，也是常犯的“错误”是我们的创作者总是片面地理解惊险片中“情”的关系。比较流行的一种说法是：“惊险片一定要写情。”而且要置于重要的甚至首要的位置，其实这是对惊险片和悬念的一种片面理解，无论在实践中还是在理论上都是错误的。首先我们应该清楚，惊险片固然不应该排除“情”的因素，但写情并非惊险片的“专利”，它同时也是其它一切类型影片的因素之一。其次，惊险片要不要写情主要看这“情”是否服从于惊险，是否为总的惊险效应增加了紧张度，而不是因为写情破坏了这种紧张度。如果这情增加了紧张度，那么这种情就成了这部影片的有利因素之一，如果这情破坏或延缓了作品的紧张，这憎爱分明就是赘笔、败笔。例如：欧美的某些惊险片根本就没有或很少描写“情”但仍能看得观众透不过气来，如《野鹅敢死队》等等。另一类欧美惊险片“情”占了影片的很大比重，典型的如“007 系列片”几乎每集都有一个甚至一群美女围绕着主人公 007 展开情节，但是这些影片的创作者从来没有抛开总体紧张度，专门写情，或者说为了写情而写情。情可以是惊险片的“胡椒面”，但做菜加胡椒面是为了总的味道，而不是吃胡椒面，如果因加胡椒面改变了菜的总体味道，就应该坚决割舍。惊险片不是言情片，情的设置要服从紧张的需要，007 系列中每个女人的出现，她和 007 的每一段情都为下一段的情节推进设置了悬念，都增加了作品的紧张，当那些美女们簇拥着 007 时常常也正是他危机四伏之时，这样的惊险片当然好看了，只有在这种情况下，惊险片的写情才有意义。而我们的某些惊险片创作，有时则片面地理解了“情”的因素，把情强调到了不适当的地位，有人以为情的

因素在惊险片中是 1+1 的关系，以为情是惊险大杂烩的一部分，这样理解情，当然不能创作出真正的惊险片，常常是创作者辛辛苦苦经营起一个悬念，一种紧张，刚刚把观众胃口吊起来，编导马上又急不可待地在紧张中硬塞进一大段“情”，开始抒同志情、夫妻情、阶级爱、战友情，结果，惊险片也变成了言情片，观众好不容易积累起来的紧张一下子就被这大段的情搁浅了，泄气了。很像一个气球，导演费了九牛二虎之力注入紧张，眼看要达到极致，观众热切地期待着这最后的“爆炸”刺激时，导演自己却偷偷地用“情”这根针把汽球扎了一个小洞，紧张泄气了！观看这样的惊险片如何能够兴奋起来？当然，我这样说和文艺作品的节奏把握是两回事，但惊险处的松弛也应该预伏着下一步的紧张。

《保密局的枪声》在写情和营造紧张度方面就处理得比较紧凑，比较精彩。如刘啸尘与牺牲的战友情深，他和史秀英的恋人情等等，但这几段情的抒写都服从于作品的总体悬念，都对作品的紧张起了铺垫、推动和积累的作用。例如：刘啸尘参加刑讯老周，和他面对老周牺牲又必须表现得无动于衷的痛苦之情引出了铲除叛徒的悬念；刘啸尘和史秀英的恋人情，更在他随行动组长杨某追捕秘密集会的地下党时增加了出人意料的紧张感。情生出悬念，情推出了紧张，这样的抒情本身就是制造惊险的有效手段之一，惊险片有了这样的情，显得更丰满，更好看。惊险片忌讳滥施感情，《保密局的枪声》在这一点上控制得很得体。分寸感很强。

《保密局的枪声》在人物塑造上亦有值得借鉴之处，这是打倒“四人帮”之后第一部具有全国性影响的惊险样式影片，作品打破了“四人帮”和“三突出”创作框框，塑造了惊险样式影片新的人物类型。例如：保密局组长冷铁新被刘啸尘击毙后，刘为了不暴露身份而自伤，他在医院中经抢救醒来，第一眼看到的一慈眉善目的中年人竟是接替冷铁新的新组长、特务头子张仲年！而张仲年在表面上也的确对他关怀备至，体贴入微，俨然忠厚长者，只是随着其后的情节演进，观众才和刘啸尘一起逐渐弄清了这位忠厚长者实在是一个虚伪、奸诈、残忍的老狐狸，这又为刘啸尘的处境增加了几分险情，使观众为其捏着一把汗。直至影片最后，如果不是隐蔽更深的地下党员“老三”的及时解围，刘啸尘定死在张仲年手中无疑。由于创作者没有将“反面人物”脸谱化，没有人为地“丑化”，因此，使张仲年这个形象区别于此前的所有国产故事片中的反面形象，显得很有层次，很丰满，很可信，以至于当时许多第一次观看《保密局的枪声》的观众还以为他是我们地下党的书记呢！这样塑造人物当然会更有力地反衬出正面人物的机智、勇敢、技高一筹，使影片获得理想的审美效应。

此外，由向梅饰演的史秀英比较丰满，具有一定深度，创作者没有将她塑造成某些文艺作品中那些惯常的慷慨激昂的女共产党员形象，而是着重表现角色的从容自若，冷静沉着又富于情感，很有“人味”。向梅的表演有效地缩短了角色与观众的距离，为观众所认同。

这部影片为黑白片，导演兼摄影常彦本来就是摄影师，这部影片采取“低密度曝光”为主的影调，拍得很有层次，为影片营造了神秘惊险的氛围，强调本身成为有力的修辞手段，显示出创作者很深的艺术功力。

如果说这部影片还有一点遗憾的话，那就是饰演主人公刘啸尘的青年演员陈少泽还有一点表演的痕迹，缺少一点沉着。此外，影片注意表现刘啸尘战胜敌人的集体因素，但对他个人因素，对他的孤胆英雄一面表现得相对差

一些。

（春雨）

生活的颤音

1979 年
摄制：西安电影制片厂
编剧：滕文骥
导演：滕文骥　吴天明
摄影：刘昌煦　朱鼎玉
演员：史钟麒（饰郑长河）冷眉（饰徐珊珊）项堃（饰徐以祥）

【故事梗概】

粉碎“四人帮”以后的首都北京，天气晴朗，阳光明媚，到处呈现一派生机勃发的春天景象。

北京乐团的音乐会上，青年小提琴演奏家郑长河正聚精会神地演奏着自己用血和泪谱写的小提琴协奏曲《抹去吧，眼角的泪》，音乐昂扬激荡，动人心魄。使观众席上的青年姑娘徐珊珊激动不已，如泣如诉的旋律把她带回到那令人难忘的 1976 年清明前夕。首先北京阴云密布，暮霭沉沉。北京街道上，“四人帮”的爪牙乘坐一辆上海牌小轿车正在追踪一个穿短大衣的青年，他穿大街过小巷，东躲西藏，也逃不出“四人帮”爪牙的视线，正在他无路可走的危急关头，徐珊珊把他引进自己家。她仔细一看，便认出此人就是头一天在天安门广场帮她抄录诗词的那个青年郑长河。

追捕郑长河的凶手、文化部某处副处长韦立为了徐珊珊，又一次给珊珊送来礼物，并向珊珊的父亲——协和医院老大夫徐以祥和母亲章国英透露了郑长河的“反革命罪行”，使徐以祥夫妇为之震惊。

酷爱音乐的徐珊珊对郑长河热爱周总理和捍卫真理的勇敢行为由衷的敬佩。

由于韦立的威胁，妈妈不许珊珊同郑长河来往，而富于正义感的爸爸——徐以祥对女儿和长河都寄予深切的同情。

一次在舅舅家，珊珊得知郑长河是舅舅章国梁的好友郑公仆的儿子时，两人的关系更加密切。

无孔不入的投机家韦立也赶到章国梁家，当众显示他同徐珊珊的“特殊关系”，然而，珊珊当面斥责了韦立的无耻嘴脸。

清明节临近了，人民斗争的烈火越烧越旺。“四人帮”如坐针毡，欲作垂死挣扎，以百倍的疯狂向革命人民举起了屠刀。郑长河受到更加严密的监视。

韦立，出于政治的动机和感情的嫉妒，欲置郑长河于死地，他向徐以祥透露了天安门广场群众运动的所谓“反革命”性质，并威胁说当晚要拿郑长河“开刀”。

徐将此情告诉女儿，章国梁也电话急告郑长河可能遇难。珊珊万分焦急，去劝说长河，长河非常气愤不愿躲避。徐珊珊承担一切风险，又一次帮他躲过了“四人帮”的搜捕。

郑长河被徐珊珊的真挚友情感动了，难抑爱情的烈火，奏起一首献给珊珊的小提琴曲。这是纯洁爱情的颂歌，是希望和光明的颂歌。

徐珊珊幸福地投入了爱人的怀抱！

清明节，人民斗争的烈火像火山般的爆发了。徐以祥家举行了追悼周总

理，声讨“四人帮”的民间音乐会。然而却遭到韦立一群匪徒的镇压。战斗中，长河身负重伤，珊珊给无耻的走狗韦立一记响亮的耳光。

一阵沉雷般的定音鼓声，把徐珊珊从回忆中唤醒。舞台上，乐队奏起了协奏曲的最后乐章《人民在前进》！

【评析与欣赏】

《生活的颤音》是部音乐故事片。影片通过一对恋人郑长河和徐珊珊在1976 年清明节前后几天的遭遇和爱情经历，真实而生动地再现了伟大的“四·五”运动这段波澜壮阔的历史事实。反映全国广大人民群众对周恩来总理的无限崇敬和怀念，对“四人帮”的无比愤慨，以及他们为争取人民民主而付出的代价和牺牲。影片没有复杂的故事情节，也未写惊天动地的英雄事迹，而是从生活入手，以纪实的手法，把人民群众同“四人帮”的斗争融于普通人的日常生活之中，使影片有浓郁的生活气息和强烈的时代感，显得更加真实可信，逼真感人。

《生活的颤音》是 1976 年打倒“四人帮”后，1978 年我们党胜利召开了十一届三中全会，全国开始了历史性的伟大转折，在我国电影史上出现的首批优秀故事片之一。影片不仅有很好的思想性，而且有很高的艺术性。具有以下几个特点：

第一、影片具有鲜明、强烈的时代特征。在影片的前半部分，为了表现在“四人帮”时期人民的沉重压抑感，突出当时黑云压城城欲摧的氛围，导演从第 2 本到第 7 本采用黑白处理；为了表现打倒“四人帮”后人民生活的幸福、民主和人民获得第二次解放的欢快，影片的第 1、10 本和中间的幻觉部分采用彩色片。

第二、影片充满真实、自然的生活气息。“四人帮”时期，在电影和文艺创作中，形成了一套“三突出”模式和虚假“帮气”。电影同其他文艺作品一样，只有真实才能感人。导演为了摆脱当时人们非常反感的那种虚假的“帮气”，增加影片的真实感，在拍摄天安门广场几段戏时，采用纪录片的拍摄方法，在实景中偷拍、抢拍和跟拍；影片中还插入一些 1976 年人们悼念周总理和“四·五”运动时拍摄的纪录片资料；导演还注意在服饰、道具、环境等方面都严格按现实主义的创作方法表现当时的生活真实。

第三个艺术特点是：把故事情节和优美的音乐有机地交织在一起，以音乐故事片的形式赋予影片浓郁的抒情色彩。《抹去吧，眼角的泪》这首小提琴协奏曲贯穿全片。这首协奏曲浸透了亿万人民对总理的无限思念，也表达了人民为民主而斗争的英勇精神。影片剧情的结构同音乐乐章的结构同步呼应。影片的故事情节结构分为基调、发展、变化、高潮四个部分，音乐乐章也相应地分为呈现部、发展部、再现部和华彩乐段。在影片的前部为了渲染“黑云压城城欲摧”的阴霾氛围，刻划主人公沉重的压抑苦闷心情和抒发深长的哀思，这部分的音乐构成，主要是小提琴曲“一月的哀思”和“哭灵车”。当女主人公对未来产生美好的憧憬时，是故事结构的发展部接近高潮时，音乐与之呼应，出现了一段浪漫曲，以引发人们的兴奋情绪。影片的结尾部分是写“四人帮”对广大人民采取骇人听闻的镇压手段，采用悲剧式结局，具有强烈的控诉力量，可以唤起人民的反抗。音乐在这部影片中成为一个重要的组成部分。音乐既抒发了人们对敬爱的周总理的无限怀念，又表达了男女主人公对生活的热爱和对理想的追求，还可引发人民为民主而斗争的思想共

鸣。

第四个艺术特点是采用了新颖别致的电影手法。影片不仅采用了前面已经说到的黑白片、彩色片交替使用，还采用了高速、降格、定格、虚实结合等手法。在拍摄中还注意把长短焦距和变焦距相互结合使用。影片中，这些手法运用得自然而不生硬，流畅而不梗阻。整体上服从于电影美学的原则，目的为的是提高影片的美学价值。

影片的节奏，从整体上看是一种激昂的高节奏，但在局部又是完全根据剧情相呼应的旋律发展而决定的，在协奏曲的呈示部和浪漫曲中，镜头的节奏就不宜太快，而稍缓慢，像浪漫主义的音乐那样富于情感。当剧情展开后，尤其是交待过程中，节奏变快，呈跳跃状态。在男女主人公情感交融的段落里，音乐追求演员的内在节奏。整个影片的情绪是昂扬的，节奏快慢舒缓自如，张弛有度。

整部影片的气势大，采用大家手法的大笔触，不仅总体感很强，而且对细节也丝毫不马虎，而是刻意求精，浓墨重彩地渲染。

《生活的颤音》是两位年轻导演的处女作。滕文骥自 1965 年北京电影学院毕业后，只当过两部影片的导演助理。吴天明由电影演员改任导演工作，也没有独立执导过影片。他们出于对电影事业的满腔热情，出于对全国人民崇敬的周恩来总理的深刻怀念，他们以浓厚的感情、精心构思拍摄这部表现了历史转折关头的一部佳作。

影片上映后，受到全国广大观众的爱戴和欢迎。有的说它“是一部感人至深、令人动情、催人泪下的影片。”有的观众说它“是一朵独特的艺术之花，……在‘四人帮’遗留下来的电影沙漠中发现了一块绿洲。”有的观众赞誉影片“为全国人民和青年提供了一份丰盛的精神食粮。”不仅观众给予了高度赞誉，文化部和电影局领导审看后认为“是一部正面反映天安门事件的好影片，很有特色。两位青年导演很有创造精神，而且拍摄的周期很短，也比较节约，要求他们很好总结经验。”被列为 1979 年国庆 30 周年献礼片，后来荣获文化部 1979 年度优秀故事影片奖。滕文骥、吴天明和该片美工张子恩三人同时荣获优秀青年创作奖。邓颖超同志于 1979 年 9 月看了影片，赞扬道：“在艺术上有突破，有创新精神”，“两个青年演员演得很好，”“摄影拍得很美”，并非常关心地说“告诉两个导演要谦虚，不要骄傲”。

《生活的颤音》是西影建厂 20 多年来第一部获得全国性奖励的影片，它标志着西影进入腾飞的新阶段。也标志着西影和我国电影事业的兴旺发达。

（张学兴）

乳 燕 飞

1979 年　彩色体育故事片
摄制：西安电影制片厂
编剧：亢进（执笔）　郭佩轩　梅滨
体操顾问：余淑勤（特约）
导演：孙敬　姚守岗
摄影：王志雄　吴铮
美术：张井南　刘兴厚
作曲：许友夫
主要演员：娜仁花（饰尚小立）陈祖荣（饰李桂芳）谭天千（饰周一鸣）崔华（饰宋司长）梅熹（饰“老部长”）王贵娥（饰周晓华）李卫红（饰刘金平）田歌（饰小云雀）

【故事梗概】

60 年代中期，我国体育事业蓬勃发展。

在南方桂城体育馆内，正在举行颁奖大会，向全国少年体操锦标赛的胜利者颁奖。获得全能冠军的尚小立笑着向观众致意，接着她从脖子上把奖牌摘下，挂在她的教练李桂芳的脖子上，二人高兴得拥抱在一起。

国家体委的宋司长来到桂城，要把尚小立和她的教练李桂芳一起调往北京国家集训队。从小没离开过父母的小立，尽管与父母难分难舍，最后还是到了北京。

国家体操队的生活老总管“后勤部长”把她俩接到体操馆，国家队的教练周一鸣把体操队的姑娘们一一向她俩作了介绍。原来刘金平和尚小立还是小学二年级时的同学。

周一鸣和李桂芳都是国家体院的毕业生。他俩不仅是老同学，而且还是恋人，俩人相逢格外亲热。

周总理、贺老总都非常关心国家体操队。周总理对体育训练工作提出了“三从一大”方针，即：从难、从严、从实战出发，贯彻大运动量进行训练。

李桂芳解放思想、立志赶超世界体操先进水平，大胆为尚小立设计了侧手翻拉拉提等全新的高难动作和一整套训练计划。但却遭到了体操集训队教练组长、她的未婚夫周一鸣的一再劝阻和误会，致使他们的工作与爱情发生了波折。

尚小立、虎妹子、小喇叭、小云雀等女体操队员们，能吃苦耐劳、刻苦训练，但她们急于求成，白天训练一天已经很累了，晚上还偷偷夜练。一天晚上，她们悄悄从“后勤部长”的窗口把训练馆的钥匙挑出来，到馆内去练。突然，馆内的灯全灭了。原来是她们的“偷练”行为被“老部长”发现了。姑娘们正在和“老部长”兜圈子，不愿离开训练馆，周一鸣教练突然来了，责问她们谁领头“夜练”？这时，“老部长”又为她们打圆场，说：这都怪我没有把门锁上……

在李桂芳的严格训练和精心培养下，尚小立以坚韧不拔的毅力，勤学苦练，先后越过家庭、技术、伤痛、思想等一道道关口，步步登高，终于在美丽的岛国首都海琴纳市举行的国际体操比赛中取得了优异成绩，让祖国的五星红旗高高升起在国际体坛上。

周一鸣在事实面前认识到：在征途上不能求安稳、避风险。只有解放思想，从实际出发，一往无前，勇猛冲刺的人，才能撞到终点的红线。

【评析与欣赏】

《乳燕飞》是一部体育故事片。它是以 60 年代为背景，写一个少年体操集训队为赶超世界先进水平，攀登体操高峰，进行刻苦训练的故事。影片没有复杂、曲折的情节，也没有尖锐、激烈的矛盾冲突，而是通过编导者巧妙的艺术构思和演员们真实、朴素的表演，自然、流畅地向观众叙述了这一特定环境下的一段不平凡的故事。影片的整体格调是清新、愉悦、向上的，能给人以美的艺术享受，是一曲健美的青春赞歌。

体操运动员尚小立，在“ 全国少年体操锦标赛 ”上获得了全能冠军以后，和她的教练员李桂芳一起应调参加体操集训队的训练。这对一个长期没有离开过父母，还在上学期间的尚小立来说，不能不是一个较大的生活变化，她需要有一个适应的过程；教练员李桂芳也曾经是体操运动员，曾立志为国争光。但壮志未酬，她把希望寄托在下一代身上。因此，她根据周总理对体育训练工作提出的“ 从难、从严、从实战出发，大运动量 ”的“ 三从一大 ”方针，大胆为尚小立设计了“ 侧手翻拉拉提 ”等全新的高难动作和一整套训练计划。但体操集训队的教练组长、李桂芳的未婚夫——周一鸣，却有点因循守旧，怕冒风险，对她的计划持反对和阻挠态度，教练们的工作和爱情发生了波折。

作为反映运动员生活的题材，影片是颇具特色的。扮演体操运动员的小演员，都不是专业运动员。但她们为了拍好影片，坚持勤学苦练，除个别高难度动作由替身表演外，一般动作都由演员们亲自表演。这就增强了影片的真实感，使观众感到自己不是置身于影院，而好像是置身于体育馆了。影片中的国际比赛场面，是在国内拍摄的，但由于调度灵活，重点突出，变化有致，所以并不令人生疑。影片在技巧运用上，如许多银幕画面、慢动作等，都是符合体操运动的特点和剧情发展的需要的，用而不滥，恰到好处。

影片的另一个特色，是具有浓烈的青少年生活气息。以尚小立为主的几个少年女体操运动员，个性都很鲜明：有的活泼、热情；有的天真、烂漫；有的勇敢，泼辣；有的腼腆、顺从。小演员们在表演上都比较自然地把握了这些人物特性，使观众感到亲切、可爱。尚小立的父母，为了鼓励自己的女儿苦练，送给她一件“ 翻跟头 ”的小玩具做礼物。尚小立在训练中遇到困难的时候，就同“ 翻跟头 ”的小木人竞赛，用以激励自己，坚持苦练。这件小道具的运用，对于表现影片的清新、爽朗风格和刻划尚小立天真、倔强的性格，起到了相得益彰的作用。

影片在着力赞美青少年运动员、教练员朝气蓬勃，团结友爱的战斗生活的同时，也歌颂了体育战线上老一辈人的高尚情操。被运动员们亲切地称呼为“ 老部长 ”的生活总管，对待小运动员们像对待自己的子孙一样关怀备至。运动员学习需要一把椅子，他及时搬来了；雨天需要雨伞，他又及时送来了。当小运动员夜里偷练，被教练员发现批评的时候，他替她们说情、开脱，这里我们并不觉得他是无原则的袒护，而看到的是一位老年人对下一辈热切爱护的慈善之心。“ 老部长 ”这种一心为了祖国的体育事业，把自己平凡的工作同培养人才、为国争光紧紧联系在一起的高贵品质，是我们学习的好榜样。这种社会主义建设中的无名英雄，是多么可敬可佩啊！

影片还从另一个侧面，歌颂了老一辈无产阶级革命家的战斗功绩和高贵品德。穿插在影片中的周恩来和贺龙对我国体育事业的指示，朱德和徐老在七十七和八十七高龄时“登高不用杖”的题诗，不仅增加了影片中的文化、旅游涵量，而且引起我们对老一辈无产阶级革命家深切的缅怀和敬仰。

影片的不足之处，是以尚小立为主的体操运动员的成长同两位教练员的思想矛盾和爱情纠葛之间，缺乏有机的联系；有些布景也比较脱离生活，如尚小立家的布置就显得太豪华，与她爸爸——一个在部队工作的普通领导干部的身份不太符合。但总的来看，《乳燕飞》仍不失为一部较好的体育故事片，并被列为建国 30 周年献礼影片之一。

（焦思温）

第十个弹孔

1977 年　彩色故事片
摄制：西安电影制片厂
编剧：从维熙　艾水
导演：艾水
摄影：曹金山
美术：刘兴厚
作曲：李耀东
主要演员：曹会渠（饰鲁泓）陈立中（饰老奶奶）尹达（饰高雅琴）宝珣（饰鲁小帆）（杨通饰童年）曹景阳（饰高廉）雷鸣（饰刘如柏）马长春（饰陆霞）

【故事梗概】

滨江市公安局长鲁泓在劳改队里苦渡了十个春秋，“文革”结束，他复职后审理的第一个案子竟是他的独生儿子鲁小帆参预的炸桥案件。

老局长看着儿子的交待材料，回忆起一桩桩往事。10 年前，小帆还是个天真活泼的孩子，可爱的眼睛、一头卷发、绵软的小手，这双小手曾经轻轻触摸过留在爸爸身上的九个弹孔……但如今他成了罪犯，这残酷的事实犹如一颗子弹，致命地射在鲁泓的心脏，鲁泓痛苦地闭上了眼睛。

妻子在身边垂泪；老部下同情局长的不幸，以感情代替政策，执法不公；司机一家为了宽慰局长，隐瞒真情，出假证明，为鲁小帆开脱罪责……面对这种种矛盾，为公还是徇私？身为公安局长的鲁泓执法为民，大义灭亲，他毅然决定亲自提审儿子，亲自私访死难者家属，探出真情。

10 年前那么纯真的孩子怎么会沦为罪犯呢？“四人帮”横行时，鲁泓夫妇被斗，一家人骨肉分离。小帆依偎在奶奶身边哭喊着……后来，相依为命的老奶奶又被抓走送回原籍，孤苦伶仃的小帆在风雨之夜踟蹰街头……以后，他寄养在舅舅家，在屈辱和泪水中长大。舅母伙同“造反兵团”总指挥张琳拉拢腐蚀小帆，唆使他成了“造反派”的典型，炸毁了铁桥，成了罪犯。

炸桥案终于水落石出，鲁泓依法判处了儿子小帆。小帆不理解爸爸为什么对自己这样的冷酷；这时，被遣回原籍的奶奶回来后，父母亲搀扶着老奶奶赶来探监，老奶奶对孩子讲述了 30 年前的一段往事：抗战时期，鲁泓在党的交通员石大娘家养伤，大娘的儿子石小锁经受不住敌人的拷打，出卖了鲁泓，石大娘愤然夺过鲁泓的枪，亲手枪毙了亲生儿子。鲁泓当即含泪认母……

鲁小帆听了这个故事，感动地扑到了奶奶——石大娘的怀里，他理解了父亲的正义行动，痛悔了自己的罪恶。

大江东去，白帆点点。身着白色公安干警制服的鲁泓伫立江边，话别即将去服刑改造的儿子。

小帆眼含热泪，难过地说：“爸爸，这第十个弹孔，是我给您留下的。”鲁泓说：“不是你，是‘四人帮’打来的……不过，它离一个真正的共产党员的心脏，还很远很远……”

【评析与欣赏】

《第十个弹孔》是围绕着“情”与“法”的搏斗开展的。影片编导者通

过对粉碎“四人帮”后现实斗争生活的概括和集中，抓住“情”与“法”这对矛盾，恰当地运用家庭生活、社会风云和人物内心活动，深刻、生动地刻划了人，大胆、细腻地描写了情。鲁泓的独生儿子鲁小帆，原是一个天真活泼、聪明伶俐、好学善画的儿童，多么招人喜爱，鲁泓夫妇和奶奶自然视他如掌上明珠。可是，灾难的十年浩劫开始了。在革命战争中南征北战身中九弹的鲁泓和其他老干部一样，并没有逃脱浩劫对他及其一家的残酷迫害，他和妻子高雅琴被揪斗，关进监狱，奶奶被遣送回乡。幼小、纯洁的鲁小帆失去了父母、奶奶的抚爱和教养，失去了幸福、温暖的家庭生活，变成一个可怜兮兮、无家可归，处处受到冷遇和歧视的流浪儿。他们父子、母子、祖孙之间整整被隔绝了十年。十年后，云散日出，鲁泓一家总该团圆了吧！可是林彪、“四人帮”给他们家的灾难太深重了。鲁泓复职后，碰到的第一个重大案件，就是十年来盼望相见的儿子鲁小帆参与炸毁汾龙河铁桥案。这是多么令人痛苦、难过和绞心啊！影片编导者围绕着对鲁小帆犯罪事实的调查和处理，通过生动的情节，对鲁泓，对三代人之间的感情，作了大胆真实的描写。把鲁泓爱子之情一步一步推到了浓厚、强烈、真挚、感人的地步，既抒了人之常情（这个常情包含着对罪恶年代的隐恨），又为鲁泓秉公执法起到了良好的铺衬和烘托作用。

合情不等于合理。一味地感情用事，就难免走向谬误。这部影片好就好在，编导者巧妙、自然地把“情”与“法”交织在一起，分寸恰当地既写了情，又写了理，做到既合情又合理，着力塑造了鲁泓这样一个既有深厚的父子情，又能处处坚持革命原则，严守法纪的典型形象。

根据鲁泓当时所处的特殊地位，他完全有条件袒护自己的儿子过关。例如，他可以采取回避的办法，不介入炸桥案件。又如，侦破炸桥案件的是自己的老部下刘如柏，况且刘还有意要宽恕小帆。再如，原调查材料也未确认炸桥与巡道工死亡有关。就凭这些条件，鲁泓不需要做什么工作，炸桥案就可以草草了结，鲁小帆就可以免受刑事处罚。可是，鲁泓并没有这样作，当他得知自己的儿子触犯刑律后，没有以情代法变成“疼子”的俘虏，没有以法徇私，没有从革命的立场和法律的尊严上后退一步。不是吗，亲自作出和下令逮捕鲁小帆的，是鲁泓；严厉批评刘如柏“为什么在罪犯中，偏偏对公安局长的儿子疏忽？而对别的炸桥罪犯却一点不疏忽”的是鲁泓；对受害者家属赵淑云的证言材料发生怀疑，亲自私访，终于使案情真相大白的，还是鲁泓……。语言既是表达思想的工具，又是表达感情的工具。鲁泓在下令逮捕儿子前沉痛而又耐心地劝慰妻子：“雅琴！我不仅仅是小帆的爸爸，你也不仅仅是小帆的妈妈，我们都是在党旗面前宣过誓的共产党员。”“我们帽子上的不是普通的帽徽，是国徽，是宪法！”这些富于哲理的话，蕴藏了一位老党员对党的耿耿忠心，表达了执法者先守法的立场和原则。影片通过这些生动情节，塑造了一位老公安战士和人民公仆大公无私、严明法纪、秉公执法、大义灭亲的形象。谱写了法大于情，法战胜情的赞歌。

编导对影片的艺术处理是非常精心和细腻的。比如鲁小帆小时画的一幅儿童画——《我爱北京天安门》，它作为一件贯穿全剧的道具，先后在影片里出现了六次。由于编导者的精心设计，每次在影片里出现，都赋予新意，使这幅画在整个影片中起到了阐述主题、发展情节、刻划人物等多方面的作用。充分调动和发挥了一件道具的艺术效果。

这件道具的第一次出现，是在影片的序幕里。一个八九岁的学龄儿童—

—鲁小帆，在绿树成荫的院子里，专心致志，聚精会神地画着一幅画——《我爱北京天安门》。这是 1966 年夏天的事。背景是：爸爸在阳光照耀中的喷水龙头下，往身上涂着肥皂，妈妈在一旁洗着衣服……。这样，一个在幸福家庭里成长的、有教养、爱祖国、天真可爱的儿童形象，便首先被推到观众面前来了，给人以强烈的印象。这幅画的第二次出现，是在影片的正剧开始。时间是十年浩劫之后。两鬓斑白的爸爸鲁泓，才回到工作岗位不久，他面带忧伤地从写字台上拿起装在镜框里的那幅赤子童心的儿童画——《我爱北京天安门》凝视着，后景是小帆的妈妈，眼含热泪，望着丈夫……。这一方面表现了鲁泓夫妇思念儿子的痛苦心情，另一方面也给了观众以“见物寻人”的悬念。第三次出现这幅画，是老奶奶从乡下被接回到家里，她是多么急于要见到分别十年的小孙子啊！她发现墙上挂着的《我爱北京天安门》这幅小帆自己画的画，便把它取下来，放在床头的柜上……。她哪里知道她心爱的孙子因犯法已经被逮捕了呢？兴奋预示着更大的痛苦，观众也会为之揪心的！这件道具的第四次出现，是小帆舅舅高廉，向一家回忆叙述十年浩劫中，“四人帮”的走卒张琳，要把小帆树为反走资派老子的典型，利用这幅赤子童心的画，对小帆进行引诱和欺骗……。这一方面揭露了“四人帮”一伙毒害青少年一代的可耻罪行，另一方面在推动剧情的发展上，也是不可缺少的有力之笔。第五次，这幅画并未出现在银幕上，是鲁泓审讯自己的儿子时，提醒小帆说：“你还记得你画的那幅《我爱北京天安门》吗？”“我要求你，用那个时候对党的感情，回答我的问题……。”鲁泓是以痛苦的心情，强忍着眼泪来审讯自己的儿子的。他之所以向儿子提起那幅画，因为他相信儿子是可以教育过来的，他不仅是一位尽职的国家干部，也是一位尽责的父亲呀！这件道具的最后一次出现，是在影片的结尾。小帆已经被判刑十年，鲁泓送儿子去服刑的路上，把镶着镜框的《我爱北京天安门》这幅画送给儿子，说：“爸爸没有更好的礼物送给你，把这个属于你的东西带走吧！”鲁泓所说的“属于你的”四个字，是意味深长的，他对儿子寄托着重新做人的希望，不，他对所有受“四人帮”毒害，走向犯罪或走向弯路的青少年，都寄托着希望啊！

《第十个弹孔》上映于 1980 年前后，其时正是全国开展社会主义法制教育和公开审判林彪、江青反革命集团的时候，影片与时代这样的紧密呼应，自然引起社会的强烈反响，广大观众从影片中深受教育和鼓舞。该片获 1980 年文化部优秀影片奖。

（焦思温）

啊！摇篮

1979 年　彩色故事片

摄制：上海电影制片厂

编剧：徐庄东　刘青

导演：谢晋

摄影：陈震祥

主要演员：祝希娟（饰李楠）张勇平（饰肖汉平）村里（饰罗桂田）马晓晴（饰吴湘竹）史拉（饰亮亮）张磊（饰丹丹）方超（饰院生）

【故事梗概】

1947 年春，保卫延安的战斗开始了。中直第 61 大队 3 支队的孩子们在保育员们的带领下撤离延安，开始了马背摇篮的旅程。某旅三营教导员李楠在强行军中巧遇江西老乡保育员罗桂田，并帮他填写保育院的花名册。身负重伤的某旅部卫生大队长方华将儿子亮亮托付给该保育院，并留给他一块红玻璃，亮亮极不情愿地离开了母亲。

“ 羊羔羔吃奶望娘亲，离开延安想亲人…… ” 行程中，保育院队伍遭遇空袭，与总部失去联系，处境十分危险。某旅旅长肖汉平根据总部电文，决定从火线调回李楠执行护送孩子的任务，同时委托她在马家沟带上自己的儿子毛毛，她不太情愿地服从了命令。骑着肖汉平的“ 火龙 ” 马，李楠同警卫班长丁大勇上路了。两人在马家沟找到了保育院的孩子们，可寄养在村里的肖旅长的儿子毛毛，却和全村人都被国民党军队杀害了。

孩子们在紧张的行程中吃上了一顿难得的饱饭。稍作休息，队伍在黑夜中离开了马家沟，登上崎岖的山路。40 多个孩子在骡背上的摇篮里渐渐睡着了。李楠和离别多年的罗桂田大叔畅叙离别之情。途中，骡子失蹄，保育员赵玉霞的儿子院生被惊醒，为避免敌人发现，赵玉霞险些将发出声响的儿子闷死。晨曦中，李楠给院生做人工呼吸，院生醒了，大家总算放了心。

队伍抵达黄河边的河口镇时，大部队已经渡过了黄河。担任掩护任务的部队随后到达，肖旅长在古长城上见到了李楠和孩子们。李楠谎称毛毛病了，没有带上山来。同时，李楠从肖汉平处得知已失去父亲的亮亮又失去了母亲——方华。这给李楠以极大的震动，肖汉平“ 爱孩子，就是爱同志爱明天 ” 的劝导进一步打开她的心扉。游戏中亮亮失手，红玻璃掉在地上摔碎了。肖汉平答应大哭的亮亮，再给他找一块红玻璃。

肖汉平设法找到两条船，命令李楠和丁大勇继续护送孩子们到太行山区。黄河边，肖汉平同李楠依依惜别。意识到儿子可能牺牲了，肖汉平把毛毛的毛衣和一块亮亮要的红玻璃片交给李楠，嘱咐她好好爱护孩子们。

渡过黄河后，队伍迎着烈日走上崎岖的山路。亮亮溜出队伍，去追赶蝴蝶，遭遇了十多个敌军军官，引发了战斗。14 岁的保育员吴湘竹牺牲了，罗桂田为掩护李楠救亮亮也中弹负伤。为寻找水源，老罗带伤上山。李楠追了上去，并向罗大叔诉说了自己悲伤的往事：原来她 16 岁被逼嫁人，17 岁生孩子时难产，生个女儿又被男人活活淹死，她也再不能当母亲了。这使她再也不敢想要孩子，也不敢接受肖汉平的爱。罗大叔劝她，人要向前走就必须往前看，这话语拨开了李楠心中久积的云雾……

又是八月十五中秋节，老罗忍着重危的伤痛给孩子们做了最后一次月

饼。在稚气的《月饼歌》的歌声中，老炊事员罗桂田闭上了眼睛。

保育院队伍终于开进了太行山区，孩子们一个不少。在表彰保育院的发奖大会上，肖汉平为每位保育员和李楠、丁大勇佩上“ 红色保育员 ”奖章，孩子们亲切地称李楠为“ 李妈妈 ”。经过战火的磨练，肖汉平和李楠产生了真挚的爱情，和失去双亲的亮亮组成了新的家庭。李楠和孩子们拥在一起，她愿意和孩子们永远在一起……

【评析与欣赏】

1979 年摄制的影片《啊！摇篮》是中国电影进入新时期的一部力作。在恢复革命现实主义原则的前提下，它重现艺术创作中的情感性，努力创新，丰富与开拓了电影新的审美领域。影片选取了战争年代的儿童故事题材，它围绕“ 爱孩子，就是爱同志爱明天 ”这一主题，表现出孩子的、母亲的、恋人的、战友的、共产党员的等等方面的真善美情感，显示出影片导演谢晋对艺术规律的探索与遵循的胆略与气魄。

作为一部风格独具的儿童片，它着力表现出“ 童心 ”这一纯真的情感。从孩子的眼睛看世界，影片中“ 一块红玻璃 ”的道具，就成功地渲染出儿童的这种情感。亮亮的母亲留给他一块红玻璃，他利用这红玻璃隔着眼睛去看世界，四周都变得格外美好。这种情绪也影响了大人，肖旅长也透过红玻璃看四周，他看到李楠，李楠也是那么美好，于是肖汉平诚恳地问李楠：“ 在孩子们的眼睛里，一切都是美好的——是吗？ ”这显然也打动了身世悲痛的李楠的心。对于亮亮而言，这块红玻璃只是一种“ 玩具 ”，然而，对于影片中人物的性格塑造而言，却是一个重要环节。当亮亮的红玻璃失手摔破之后，肖旅长却慨然答应给他再弄一块，而李楠因此也感受到这种真情，因此显示出人物情感世界的一个侧面。

选取“ 童心 ”视点去观察战争，在艺术上表现颇显新意，不落窠臼。老炊事员罗爷爷为掩护李楠救护孩子受了重伤，但他仍然忍着伤痛为孩子们担水、为孩子们打月饼，终于在孩子们唱的《月饼歌》：“ 八月十五月儿明，爷爷为我打月饼；月饼圆圆甜又香，一块月饼一片情…… ”声中安详地长眠了，最后一颗泪珠顺着脸颊淌下。孩子们以为他累了，睡着了，轻手轻脚地离去，孩子们为他擦去泪珠，说：“ 罗爷爷也想妈妈了…… ”这一场景表现老红军的牺牲就不是“ 大路货 ”，而是一种合乎故事情节逻辑的艺术创新。同样的，小保育员湘竹的牺牲也是基于童心视点的一种艺术处理。年仅 14 岁的湘竹，在孩子们面前是大人，在大人面前却仍是孩子。这个“ 小大人 ”，在敌机轰炸中抢救出丹丹之后两个人抱头痛哭；在马家沟看见李楠，像孩子见到亲人，诉说旅程中的遭遇；在小河边，她是那样麻利地洗着孩子的尿布；她的牺牲，也是一种孩子式的“ 牺牲 ”，她看自己扔出的手榴弹，炸得敌人东倒西歪，高兴得忘记隐蔽自己而被流弹击中……从表象看来，影片没去渲染突出湘竹牺牲的悲壮，而是用缓缓的移动镜头表现人们心底里的内在哀思，湘竹她那为大家熟悉的声音，一遍又一遍，愈来愈远地在林中花丛里回荡：“ 是大人，是保育员，老革命啦！ ”这里促使人们去联想这个未成年孩子的一生……

《啊！摇篮》的艺术成就还在于对各方面人物情感的表现。导演谢晋这样说：“ 我们明确地提出影片必须充分表现革命的人情、人性、人道主义，表现内在人格美。表现人的灵魂，表现人生的哲理。 ”（《我对导演艺术的

追求》第 51 页）基于这一点，所以谢晋在李楠这个人物形象塑造上就突出了情感的主线：李楠是我军一个优秀的指战员，但她对孩子的情感变化却是十分典型的。由于她在结婚育女方面有过一段悲痛的遭遇，她开始对护送保育院的任务是不太乐意的，对孩子也表现得比较冷漠，更不敢去接受肖旅长的爱情，所以这构成了影片中人物的情感纠葛。只是在罗大叔、肖汉平的启迪下，在对孩子护送的过程中，她对孩子产生了真诚的爱，也使她认识到人不能“光对着灾难淌眼泪”，也领悟了肖汉平说的“一个人往前走，总得往前看。”于是她丢开了思想和精神的枷锁，与同样失去了孩子的肖汉平、失去了父母的亮亮一起组成了新的家庭。这里情感的演变促成了影片戏剧情节的发展。当然，在其他人物的身上也表现出这样的情感变化，又如文工团员梁燕的变化，她要强，想当作家，但又看不起保育院的平凡工作，在造成一定的损失之后，她是那样的悲痛和悔恨；还有丁大勇开始也不愿搞这“婆婆妈妈”的工作，后来却变成孩子头，终于戴上“红色保育员”的奖章；还有院生的父亲王喜从二流子到支前模范的转变……总之，全片“表现了革命队伍中人与人的各种感情关系——爱情、友情、阶级情，母爱、友爱、老一辈对小一辈的爱，孩子之间的互爱，保育员之间姐妹情，恨铁不成钢的爱，包括浪子回头的爱。”（同前）这些，构成了影片以情动人的艺术个性，以美好的心灵的故事来呼唤和培育人们的心灵美！

导演谢晋是中国著名的电影艺术家，他不愧为善于挖掘人情、人性的艺术家，他不仅在艺术实践中塑造出无数富有情感个性的银幕形象，而且在理论上认识到：“文艺作品的艺术表现力就在于它以情感人的程度。有没有情，是区别文艺作品和标语口号式宣传品的主要标志。”（同前书，第 54 页）在这部影片中，谢晋还特别指导了小演员们的表演，要求小演员们朴实自然地饰演角色，同时又让孩子们自己给角色配音，这毫不造作的表演和充满稚气的童音，更增强了艺术的真实感。可以无疑地论定，谢晋在这部影片中又一次成功地渲染和抒发了情感，给了观众一种民族的传统的时代的审美享受。

因此，本片获得文化部 1979 年优秀故事片奖。

（徐志祥）

山中传奇

1979 年　彩色片
摄制：台湾
编剧：钟玲
导演：胡金铨
摄影：陈俊杰
演员：徐枫（饰乐娘）石隽（饰何云青）张艾嘉（饰庄依云）佟林（饰崔鸿至）

【故事梗概】

何云青科举屡试不第，受海印寺惠明法师委托到边关镇北屯堡秦凤路翰经略府抄写密典《大手印》，供京里的普净大师作法事，超度边关将士的亡魂。何云青经长途跋涉找到翰经略府崔鸿至。当晚，原该府的总管王妈妈做几道菜为云青洗尘，有意让风姿绰约的女儿乐娘拜云青为师。云青被灌醉，亦被妖艳的乐娘迷住。次日醒来，乐娘说昨晚他们俩已有情缘。云青在王妈妈挟持之下，半推半就答应了与乐娘的亲事，结为夫妇。

一天午后，云青要抄的经书只剩下两页，与鸿至去赶晚集，来到一户酒家。酒家女庄依云像云青刚入山时见到的忽而在溪畔、忽而在石兽上吹箫的白衣少女。鸿至酒酣时告诉云青，他的老婆乐娘是恶鬼，早晚要栽到她身上。云青狐疑。依云带云青到后山给鸿至摘醒酒草，云青被临风玉立、清雅秀丽的依云吸引，依云也对他有意，依云摘醒酒草滑倒，他们顺势紧紧抱在一起。

云青回到经略府，乐娘大怒，点云青腿部穴位，命他抄完经书，尔后气冲冲而去，要找依云算帐。依云悄然而至，救出云青。云青跟依云去东门向喇嘛求救，乐娘半路拦阻，喇嘛现身施法，乐娘敌不过，故装不再纠缠云青。云青到经略府取出经书和念珠，逃到飘岩斋，依云催他把经书抄完。当云青抄毕又出现一个依云，云青分不出真假。两个依云又扭打一团。在真依云要被打死的关键时刻，云青依惠明法师所嘱，把念珠向她们扔去，两个依云变成灰烬，鸿至也化成一缕青烟。此刻何云青才知道，他到山中来所遇到的都是鬼魂，乐娘是厉鬼，如果得到经书，能驾驭群鬼，为非作歹。依云是善鬼，亦想借经书超度。

云青在往返的山路上，把经文交给大法师，超度边关的鬼魂。

【评析与欣赏】

《山中传奇》是胡金铨的重要作品，改编自原作《西山——窟鬼》，是一部节奏缓慢，着重抒情意味的鬼片，是胡金铨妻子钟玲根据宋人小说改编而成的人鬼恋故事。叙述书生何云青进深山中幽居抄“大手印”经书，供佛寺超脱边关将士的亡魂，却闯入一个仿如人间仙境的鬼域，与正邪两名女鬼发生恋情。此片是胡金铨走出武侠片路线的另一重要代表作，片中没有刀光剑影、拳来脚去的侠士恶斗与血腥味。用人性化的手法处理片中诸鬼，摒弃了传统鬼片必有恐怖气氛，与往日台港的武侠片风格迥异。中国的鬼神故事，论者多以为其精华在犹如写人间事，其糟粕则落入轮回报应的迷信。而胡氏这部作品故事无新意，像正邪两派鬼魅觊觎书生手抄的经稿而展开争逐，且间有冗长之弊。但胡氏以他中国传统的美术素养配合韩国的庙宇山水，视觉

上那种古色古香，在台港电影中已成绝唱。电影讲的是鬼的故事，也是人的故事，里面的鬼都人格化，人们所看到的鬼的形象，与人并无二致，既不恐怖，也非想象中面目狰狞。厉鬼乐娘、善鬼依云，都是美丽的女人，为国捐躯的崔参军，乐娘的师父道士、侍女小青、王妈妈等，都是活生生的人。也就是说，胡导演人为地美化了鬼，以鬼为工具来表达人的问题，所以在影像上，我们看到的是如诗如画的美，而不是有距离感的鬼气阴森的气氛。影片以鬼喻人，恶鬼所表现的贪欲、敲诈、无情，大都是人性，这是借鬼警世人的电影，鬼因心生贪念，结果受到佛的惩罚化为灰烬，永不得超生，因小失大，人若如此，亦必然遭受应得的报应。这是本片所宣传的思想和导演的出发点。

这部片子毫不留情地批判了正面人物的弱点，公正、冷静，也很冷酷，与一些导演持有的传统式温良恭俭让的、人情味的观念，格格不入。片中讲儒生跋涉千里抄经以度亡魂，按理说应是不凡之士，但暴露他好色的一面，先是与乐娘，后与依云，说明功德是一回事，人性是一回事，两者也有不一致的时候，人不是完人。影片刻划了乐娘等恶鬼和依云等善鬼，恶鬼生性险恶残酷无情，为达目的不择手段，外表漂亮心地狠毒，令人心惊胆战；善鬼楚楚可怜，柔弱秀丽，却也暴露贪念，两度欲偷取经稿，亦为经咒所伤。善鬼恶鬼，都有丑陋的本性，与人无异，最后都在大义凛然的佛珠之下丧生。邪不胜正，佛法无边，法理之下，善恶分明，无情可言，以示公正。

影片的画面构图有如山水画，云青走进深山时的景色非常美，山林、夕照、步声，引人入胜，画面气派大，亦是定调的序曲，实属少见。导演用放烟营造出的烟雾迷离的气氛，配合吴大江高水准的国乐演奏配乐，陈俊杰出色的摄影，烘托出水墨画般云烟凝黛的崇山峻岭，把人引入一个有如人间仙境的鬼域，呈现出浓厚的中国风情味。导演用十分诗意的画面和象征意味十足的手法，来处理人鬼之间男欢女爱的场面。像何云青和乐娘的床上戏，用十分诗意的画面和象征意味十足的手法来处理，吸引人而不落于低俗，何云青与庄依云卿卿我我地漫步于黄昏的山野之间，气氛亦美得教人入迷。

在剪辑韵律上，影片一反常态，以极其细腻的笔调来描划衬托柔性的场面，映像的摄影极美，令观众不由自主地陶醉于景色秀丽的群山之中。

王妈妈、鸿至、云青的几场二人戏，眉目传情，一举一动，无不伏仰合节，对话自然流畅，无时下台港片中那种肉麻兮兮的文艺腔。

《山中传奇》首尾出现海岛和海岛的景色，与全片的色调很不和谐，山主调是苍绿，海的主调是蓝白，视觉的联想上不调和。结构松散不统一，说情说理偏颇，气氛节奏拿捏不准确。

本片获台湾第十六届金马奖最佳导演、最佳摄影（陈俊杰）、最佳美术设计（胡金铨）、最佳配乐（吴大江）、最佳录音（周少龙）等。并被台湾影评人协会评为 1989 年台港电影最佳国语片第二名。此片参加澳洲悉尼影展、英国爱丁堡影展、伦敦电影节、加拿大多伦多艺术节、第二十八届西德慕尼黑国际电影周、奥地利维也纳影展、比利时根得影展、新西兰惠灵顿影展。

（陈飞宝）

枫

1980 年　彩色故事片

摄制：峨眉电影制片厂

编剧：郑义

导演：张一

摄影：李尔康　王文相

主要演员：徐枫（饰卢丹枫）王尔利（饰李红钢）涂中如（饰王老师）

【故事梗概】

清明时节，梨花盛开。西山中学美术课王老师带着小女儿兰兰来到学生卢丹枫、李红钢墓前扫墓。他从画夹中取出两片并蒂枫叶，回忆起令人痛心的往事……

十多年前，西山中学参加西昌夏令营的李红钢、卢丹枫在枫树林前，交谈着各自考大学的志愿，表达着相互的爱慕之情。

“文化大革命”开始了。李红钢、卢丹枫和许多青年一样，参加了红卫兵。经过一段错综复杂的斗争之后，同一红卫兵组织分裂成了势不两立的“红旗”派和“井冈山”派。卢丹枫当了井冈山兵团文攻武卫广播站广播员，李红钢当了红旗司令部的作战部长。一对恋人竟成了“你死我活”的冤家对头。

不久，江青鼓吹“文攻武卫”，在全国造成“内战”。西山市两大派群众组织开始了残酷的相互厮杀。枪声四起，流弹横飞，子弹在写着“誓死捍卫中央文革”的标语上开了花。李红钢决定血洗六中，要拔掉“井冈山”派在城里的据点。为了摸清“敌情”，李红钢派王老师以画风景画作掩护去侦察。王老师正侦察时，被巡逻的井冈山战士抓住了。经卢丹枫一番盘问，被认定为逍遥派而“无罪释放”。临走前，卢丹枫请王老师带给李红钢一枝并蒂枫叶和一封信，希望李早日回到“革命路线”上来。

夜幕降临，小兔子告诉卢丹枫说李红钢被抓住了。卢心急如焚，夜里偷偷割断李红钢的绑绳，放了他。在向总部求援的路上，小兔子中弹身亡，卢丹枫泪如雨下。红旗派头头曹新华带领红旗派冲上来了。眼看战友们一个个倒在血泊里，激起了卢丹枫的满腔“仇恨”。她端起冲锋枪，疯狂地扫向红旗战士。复仇的子弹正好射中了李红钢，李红钢倒下了。卢丹枫痛苦地昏了过去，栽倒在已死去的另一个女广播员的血泊之中。但是李红钢并没有死，他带领战友们，猛打猛拼，炸毁了主楼，攻占了井冈山的据点。天快亮了，李红钢痛苦地在尸体堆中寻找卢丹枫。突然，一个人站了起来，头戴钢盔，手举一枚手榴弹，原来这就是卢丹枫。骤一见面，这一对恋人都扑向对方，热泪盈眶。身体虚弱的卢丹枫躺在李红钢的怀里。猛然间，她清醒过来，仍旧劝说李红钢调转枪口，“反戈一击”。李红钢一惊，果断地回答：“不！你快投降吧！”卢表示“至死不叛变！”整了整头发，高举井冈山的战旗，跳下了主楼。

三年后，井冈山掌了权，在专政学习班里，李红钢被判为杀害卢的凶手。在一个清冷的早晨，李红钢被枪决了。

王老师的回忆被女儿的问题打断了。“爸爸，叔叔阿姨是英雄吗？”“不是。”“是烈士吗？”“也不是。”“那他们算什么呢？”“历史。”

【评析与欣赏】

影片《枫》是一场令人痛心疾首、发人深思的悲剧。影片通过十年浩劫中一对青年因忠于“信仰”而在武斗中成为无谓牺牲品的严酷事实，表现出青年人在这场人妖颠倒、是非混淆的浩劫中受到前所未有的毒害和摧残。他们捍卫的信仰早已被政治骗子偷天换日，他们的英勇捐躯无非是为阴谋家、野心家篡党窃国的罪恶行径火中取栗。多少无辜的青年在“文革”的血雨腥风中葬送了他们美好的青春乃至宝贵的生命。历史的悲剧是客观存在的。影片没有让谎言取代艺术，而是坚持现实主义，按生活的本来面目真实地再现了历史。影片的思想是深刻的，主题是尖锐的。它激起了观众对造成悲剧的根源极左路线、现代迷信、根深蒂固的封建意识进行了深入的反思。影片《枫》作为描写“文革”武斗，揭露现代迷信的第一部影片，显示出了创作者们的胆识和责任感。它让我们在向四个现代化进军的今天，不要忘记这段血写的历史，无疑具有深刻的现实意义。

《枫》的艺术感染力来自对环境和人物的真实可信的描写。影片以大量镜头重现了那个特定时代的客观环境，准确地反映出时代背景。在影片中我们可以看到“文革”中那些狂热的场面：满街的批判栏，满墙的大字报，如血般的红海洋；到处是高音喇叭的喧嚣辱骂；似念经般的“敬祝……万寿无疆”之声，以及充满肃杀之音的“造反歌”；红卫兵或在批斗会上抢话筒、呼口号，或拥挤在嘈杂混乱的火车厢里大串联；特别是武斗，枪弹横飞、尸体成片，那种厮杀景象和恐怖气氛令人毛骨悚然……在卢丹枫死去的现场，竟然高悬着“誓死捍卫”的条幅，这是多么大的讽刺。影片中穿插了一些资料片的镜头，给人很强的真实感，尤其是天安门广场红卫兵人头攒动，高呼口号的狂热镜头，把我们带回到那不堪回首的年月，在我们的心灵上引起了激烈的震动。凡是经历过“文革”的人，都会对那段恶梦般的生活记忆犹新。影片对环境的真实描写，不仅有力地突出了主题，而且为人物的行为以及人物关系的发展变化提供了典型的活动场所。影片中人物的悲剧就是在这样特定的环境中产生的。

影片以现实和历史的真实为基点，栩栩如生地塑造了卢丹枫和李红钢这两个青年的形象。这是两个与新中国一起诞生的青年，他们都风华正茂、青春焕发。他们纯洁、坚强、勇敢、热情、好学、爱憎分明。他们志同道合，倾心相爱，对理想，对幸福充满渴望与追求，有如大鹏张开了翅膀，正欲展翅高翔。他们身上体现了一代青年的共性，也各具个性特征，如卢丹枫的聪颖、机敏、活泼，李红钢的深沉、倔强。然而不幸的是这样一对美好的青年，在所谓“文攻武卫”的枪炮声中倒下了，倒在自己的血泊里。他们的幸福、理想，连同青春、生命都不明不白地毁灭了。影片没有把他们漫画化，表现成某些反映“文革”作品中常见的流氓成性、私欲熏心的打砸抢分子，而是倾注了浓郁的感情色彩塑造这两个人物形象的。影片表现了他们如何全身心地投入到运动中。他们流着虔诚的热泪接受毛主席的检阅；他们走南闯北去点燃“文化大革命的火种”。他们从拿着语录本，唱着语录歌参加“文革”，到拿起武器自相残杀，都不是出于私心，到死还以为自己是在捍卫毛主席的革命路线。特别是影片中的高潮场面：卢丹枫挣脱了李红钢的怀抱，在李红钢惊恐的呼喊声中，蹒跚地迈向楼边，她揩干泪水，举着弹洞累累的战旗，高呼口号跃出了最后一步，结束了她短暂的一生……给人留下了难以磨灭的

印象。这一切都是历史的真实。卢丹枫和李红钢的形象塑造得真实而典型，具深刻的社会意义。这对年轻人的悲剧正反映了一代人的悲剧。我们熟悉他们，了解他们，同情他们。他们的一切美好的东西都遭到了无情的亵渎、蹂躏、践踏。他们的毁灭激起我们对戏弄他们的疯狂的时代的愤恨。影片中其他次要的人物，如同样莫名其妙地死去的天真可爱的“红小兵”小兔子和纯朴忠厚的工人赵师傅，也都深深拨动了人们的心弦。

影片在塑造男女主人公形象时，还着重写了他们在互相恶斗、残杀时复杂、痛苦的心理矛盾。这不仅使人物性格更加有血有肉、完整丰满，而且使得整部影片的风格表现出一种严酷与恬美、惨痛与凄婉结合的意境和韵味。比如卢丹枫释放王老师，搭救李红钢，都表现了姑娘心地的善良和情谊的深挚，从写信送枫叶到枪击李红钢，细腻地刻划了她微妙复杂的心理状态和急剧变化的思想性格。影片中表现卢丹枫被迫用枪口对准进攻广播站的李红钢，枪口却剧烈地抖动着。她几次瞄准都不忍心下手。突然，一排子弹打来，身边的战友倒下了，她一狠心扣了扳机，但一见李红钢倒下了，她痛苦万状，几乎昏了过去。而李红钢的内心也是十分复杂的。影片表现了李红钢在攻击前夕的思想变化，描写了他对女友的依依眷恋和深切忧虑。特别是他见卢丹枫跳楼自杀，不禁疯狂地吼叫，举枪向天怒射，借子弹将郁结心底的悲愤泄向黎明将至的长空，然后跌跌撞撞地走向卢丹枫的尸体，半跪在她带血的身体旁边，他抱起卢的遗体，无言的行动揭示了他无限悲哀的惆怅心情。此情此景，就是铁石心肠的人也不禁泫然泪下。

影片在充分发挥电影视觉形象的特点，运用声画配合，表现丰富深邃的内容方面，不乏独到之处。比如，在银幕上一面展示一列列火车载着大串联的学生疾驰在辽阔的国土上的镜头，一面在扩音器里播送林彪略带沙哑的讲话录音。这样声画结合，隐喻了当时灾难性的形势已波及全国，势不可当，有力地烘托出时代的背景。同时，飞驰的列车变换各种角度，呈斜线在画面上掠过，用诉诸感官的刺激，使人顿生躁乱不安之感，并且触动人的思绪和联想，使观众从直接、有形的声画里得到间接无形的启示。这组画面简洁而含蓄地表现了林彪之流对现代迷信的鼓吹，既未违反历史，歪曲事实，也未丑化夸张而导致浅薄。又如，影片中当卢丹枫跳楼后，摄影机用一个长跟镜头，追摄李红钢跌跌撞撞、急奔下楼的情景，并辅以足踏楼梯发出的急迫的音响，淋漓酣畅地渲染了人物近乎麻木、颠狂的精神状态，出色地揭示了人物内心世界，将矛盾冲突推向顶点，起到了扣人心弦、震撼心灵的效果。

总之，影片在如何反映“文化大革命”，反映十年浩劫中一代青年的命运和遭遇，总结其中的教训方面，确是作出了可贵的尝试和探索。

（何静）

法庭内外

1980 年　彩色故事片
摄制：峨眉电影制片厂
编剧：宋日勋　陈敦德
导演：从连文　陆小雅
摄影：冯世林
主要演员：田华（饰尚勤）周楚（饰夏宜驰）林默予（饰柳如濂）陈佩斯（饰夏欢）

【故事梗概】

年轻美丽的女体操运动员姜燕燕的精彩表演在热烈的掌声中结束了。回家的路上，一辆黑色的小轿车向她撞来，姜燕燕当场惨死。市革委会主任的小车司机许大槐到法院投案，承认姜燕燕是自己开车撞死的。凶手既已招认，理当量刑判罪。区法院受理了这个案件，但宣判许大槐系“过失犯罪”，“认罪态度好”，“免于刑事处分”。但是被害者母亲不服判决，含冤上诉。案件摆到了市中级人民法院院长尚勤的面前。

忠于职守的尚院长经过一系列深入的调查和审问之后，案情发生了新的变化：许大槐推翻供词，交代出是一个流浪青年张志鹏作的案。张对此事供认不讳。尚勤发现张志鹏的供词漏洞百出。与此同时，市革委会主任夏宜驰的妻子、市委办公室副主任柳如濂叫秘书到处活动，探听案件的审理情况，企图以收买、威胁、利诱来掩护原案。林秘书为了讨好上级，卖力地制造了冒名顶替的假案；胆小怕事的审判员老金告“病”休假；书记员小甘担心尚勤屈于压力。这一切使尚勤认识到了案件的复杂性。她决心把案情搞个水落石出。通过进一步审理，张志鹏在事实面前终于坦白出真正的凶手是夏主任的儿子夏欢。法庭拘留了夏欢。这时柳如濂为减轻儿子的罪责，四处奔走，喊冤叫屈。在尚勤家里，一个个说情的、劝阻的、威逼的各种人物接踵而来。夏欢的父亲夏宜驰在战火纷飞的年代救过尚的命；在和平建设岁月中，又保送她到中央政法学院深造法律，做了法官；“四人帮”横行时，又是他冒着政治风险将她从五七干校调回市里，让她回到法院领导岗位。现在要拿老首长的独生子开刀，尚勤真是苦恼极了。怎么办？她回忆起“文革”中被迫害而死的丈夫留下的遗言：坚持真理比认识真理更困难。她坚信自己是在坚持真理。她告诉儿子宗楠：“要有最坏的思想准备。”她拒绝会见任何说客，从家来到办公室，不想却遇见了心情沉重，想为儿子寻一线生机的夏宜驰。得知事情的严重性后，夏宜驰从痛苦中惊醒，鼓励尚勤要坚持正义，执法如山。尚勤以深切的同情和热泪送走了老首长。

案情终于真相大白。原来夏欢流氓成性，在侮辱打字员唐小素并逼迫她自杀后，又企图强奸姜燕燕，强奸未遂，恼羞成怒，于是就开车把她撞死了。事后，他为逃避罪责，制造了一系列的假相。在他看来，“法律算什么东西？它像个蜘蛛网，只能网住苍蝇蚊子，大的东西一冲就过去了。”然而，他最终受到了法律公正的制裁。尚勤刚正不阿，经受住了情与法的考验。

【评析与欣赏】

影片《法庭内外》的导演之一陆小雅曾介绍说，他们在这部影片中不仅

“ 在创作手法上作了一些尝试 ”，而且还特别注重“ 恢复电影现实主义的做法 ”。的确，该片的创作者们是继承和发扬了我国电影的现实主义的战斗传统的。他们以艺术家现实主义的勇气，在银幕上大胆地、真实地揭示了尖锐的社会矛盾，把我国人民为健全社会主义法制而斗争的生活画面生动地再现出来。

代表司法公正的法院院长尚勤所审判的对象，是与她关系十分密切的一位老首长的独生子。这种情节似乎没有超出“ 包公斩侄 ” 的故事范围。然而，创作者在这个不新的故事里深化了主题。影片好就好在把文章作在《法庭内外》的“ 外 ” 字上。影片不仅表现了尚勤在法庭上铁面无私、义正词严地审判罪犯，而且用了很大的篇幅表现法庭“ 外 ” 发生的事，表现了尚勤如何在法庭外披荆斩棘，左冲右突，打击那些促成犯罪的种种社会的和家庭的因素，从而使我们透过现象看到了本质。尚勤审判的不仅是罪犯夏欢，而且还包括那些支持犯罪的种种丑恶现象、丑恶的风气，即阻挠“ 法律面前人人平等 ” 得以实现的那种千百年来遗留下来的习惯势力。影片使我们深入思考，是权势、人情高于法律，还是法律高于一切？为什么实行“ 法律面前人人平等 ” 如此艰难？影片主题的深刻就在于此。

作为一部以破案为题材的影片，全剧不乏惊险的场面、离奇的情节、刺激的细节。然而，如果仅仅满足于这种表面的冲突，势必成为一部平庸的情节片。影片编导清醒地认识到了这一点，深知艺术的力量就在于真实地反映出为广大群众所瞩目和关心的现实冲突。为此，影片尤其注意高度集中矛盾、突出矛盾，在矛盾中剥茧抽丝，让各式各样的人物在如何处理夏欢案件这一条贯穿线上行动起来，通过对案件的审理去逐步揭示人物的精神世界，表现他们的心态，塑造出不同人物的性格。

影片着力刻划了两个经过革命锻炼的共产党人——尚勤和夏宜驰。他们有高度的革命原则，又有丰富的内心感情，然而又组成了强烈的矛盾：一位是要把战争年代救过自己生命的老上级的儿子判处死刑，一位是独生子犯罪将被绳之以法。尚勤是影片的中心人物，一切矛盾都是围绕她展开的。当她接受了申诉，矛盾就接踵而来：审的是战争年代救过她命的老首长的独生儿子；那么多的头面人物讲情；案情复杂严重……剖析利害的忠告，情谊殷殷的抚慰，瞻前顾后的劝说……在友情、世交、乡谊、至亲的包围中，感情模糊着她的视线，权势威逼着她的意志，坚持真理比认识真理更难呵！为了坚持真理，丈夫含冤惨死，自己年过半百，仅一个孩子相依为命。然而，无辜者的鲜血使她清醒，群众的呼声给了她力量，法官的职业道德也在不断地鞭策着她。经历了十多年折磨之后的尚勤仍然保持着一颗纯正的、未被玷污的党心。多么好的人民法官呵！影片以动人的笔触描绘的另一个革命老干部形象就是大义灭亲的市革委会主任夏宜驰。当夏得知真情后，内心十分痛苦，他希望能解救儿子，但儿子的罪行已到了不可挽救的地步。要儿子，还是要法律？这道难题摆在了经历过血和火考验的老革命夏宜驰的面前。影片中尚勤与夏宜驰在办公室的一场戏表现的冷中见热、静中有动。夏心情沉重，面容憔悴，两眼凹陷。父亲总是爱儿子的，总怀着儿子不至于死的一线希望。如何表现他内心里还抱着一线希望的火花？导演设计让他吸烟，使紧张的场面有所缓和，也使观众产生悬念。但当尚勤告诉了他案情的严重性后，出现了一组耐人寻味的特写镜头：夏用手折断了香烟，默默地拖着沉重的步子走了。它暗示着一切不切实际的希望都该结束了。一个共产党员在大是大非面

前，必须是大义灭亲，别无选择。这里没有慷慨陈词，影片对夏采用了低调的画面表现，但同样使人感受到夏宜驰老革命者的高尚情操。这是独具特色的一笔。

影片从生活出发还着力刻划了各色各样受到鞭挞，然而同样很具现实意义的人物。如，市委机关办公室副主任柳如濂是一个对待“公事”“严格”而又很“原则”的女干部。当一般的下级来找她解决问题时，她可以讲出“百分之百原则性”的大道理，把人打发出去。但随着剧情的发展，她的本来面目愈见清晰：为了给儿子开脱罪责，她利用爱人夏主任的威信和影响，利用本身的职权，千方百计地四处活动，不惜制造假象和伪证，企图利用权力破坏法律，给党的事业造成了极坏的影响。她的儿子夏欢之所以在法庭上敢有恃无恐地说“就是我干的又怎么样？”是同她从小对儿子的溺爱和偏袒分不开的。又如林秘书，这是又一种人物典型。正如导演阐述的：他“伶俐乖巧、文雅庄重、善于察言观色”。在领导面前，他是个“看着顺眼、说话顺耳、工作顺手、办事顺心”的好干部，而在下级面前则是另一副嘴脸。他协助柳如濂煞费苦心地为包庇儿子制造伪证。正如尚勤说的：“许多事情都坏在抬轿子人手里。”“可惜，对这种趋炎附势、拍马钻营的人的恶劣品质的处理，不是法律范围的事情。”还有审判员老金，在一般情况下，他是一个工作严肃认真的干部，但在“特权”面前，却暴露出他唯唯诺诺、胆小怕事、畏惧权势的心态。他相信的是“铁打的衙门，流水的官”。因而，他不是依法办案，而是根据“必要时也要考虑到关系”的信条行事。当案件涉及到市革委会主任的儿子时，他就畏畏缩缩，装病告退。他没有多大权欲，也绝没有向特权斗争的勇气。这几个人物形象，不用特意寻觅，就可以在生活的各个角落里找到。当这些人从四面八方上下左右为夏欢说情时，影片自然会引起人们进一步思索：旧的封建意识在现实生活中是怎样改头换面地侵入党和社会主义的肌体的？这些灵魂正是促使人们猛醒的鉴镜。

由于影片注意在矛盾冲突中刻划人物，使影片成为一个以破案为题材，以维护法制为主题，以抨击犯罪根源为锋芒的正剧，达到了应有的教育作用。导演明确指出：影片的风格是带惊险样式的正剧。因而，这部影片把严肃、深刻的主题寓于惊险、曲折的故事之中，使全片不乏抓人的情节，又具有较深刻的批判力量和哲理。

影片很注意脉络清楚，不是故弄玄虚，仅靠悬念来吸引人，而是把外国常用的推理表现手法和民族欣赏习惯很好地结合，变为民族的电影语言。影片中没有“时装模特儿”式的人物，没有“现代电器家具展览”式的布景，没有夸张过火的表演，不在玄奇斗新上费心机，破案的情节戏，也没有采用一个情节盖一个情节，一个悬念覆一个悬念的快节奏，因而呈现出清新可喜的朴素风格。

影片坚持用形象说话的原则，给道理以直观的艺术表现，从而避免了简单化概念化的政治说教。如尚勤和小甘在辩论两代人的思想差异时，银幕画面上出现的却是用起重机起吊物件一上一下的仰拍镜头，将枯燥的思想交锋作为画外音来处理。这不禁使人想到两代人的交替正是一种自然规律，他们都为同一事业而贡献着自己的力量。又如老金和尚勤有一段辩论，导演将它安排在道路的人行横线这一特定的环境里，当老金散布自己的处事哲学时，特写的红灯亮了，而当尚勤坚持原则说服老金时，绿灯亮了。这一停一行，表现了导演的鲜明的态度。影片中运用这种蒙太奇的隐喻是有机的自然的，

用作体现思想感情的具体事物都没有脱离人物的特定环境，使情、景、思想融为一体。再如，为了无情地嘲讽“吹喇叭”、“抬轿子”、溜须拍马的人的可恶嘴脸，影片将投机钻营、逢迎拍马的林秘书的眼、口、鼻、脸，分别用了一组构思独特的特写镜头来表现，给人留下了强烈的印象。这种夸张手法表现了创作者鲜明的情感态度，深化了影片的主题。

该片获 1980 年文化部优秀影片奖。

（何静）

茶　馆

1980 年　彩色片

摄制：北京电影制片厂

原作（编剧）：老舍

导演：谢添

摄影：郑元

主要演员：于是之（饰王利发）蓝天野（饰秦二爷）郑榕（饰常四爷）

【故事梗概】

人声鼎沸、声音嘈杂、跑堂穿梭送茶送水，好一个热闹去处，这就是北京一家祖传的大茶馆——裕泰茶馆。如今传到正直善良、精明能干的王利发当上茶馆掌柜。

影片以茶馆为时代的窗口，通过 70 多个进出茶馆的形形色色的不同人物，反映从清末到抗战胜利近半个世纪的风云变幻、世态人事和众生相。

影片基本上保持同名话剧的内容和风格。影片大体分成三大段：第一段描写晚清戊戌变法维新运动的失败，帝国主义列强加紧掠夺中国，农村破产，顽固派反攻倒算，加害爱国人士，献媚洋人、洋鬼子，正像常四爷责备在兵营里当差的二德子那样：“你只会欺压自己人，不敢打洋鬼子。”“要抖威风，跟洋人干去，洋人厉害！英法联军烧了圆明园，尊家吃着官饷，可没见您去冲锋打仗！”第二段描写民国初年，军阀混战，百姓遭殃，洋人发财。秦二爷又办工厂，又开银号，他提倡“实业救国”，“可是他那点事业，哼，外国人伸出一个小指头，就把他推倒在地，再也起不来！”第三段写抗日战争胜利后，人民历尽艰难，饱受国民党反动派的残酷压榨，精明强干、刻苦耐劳的茶馆掌柜王利发，为了一家人的生计，四处请安作揖，但茶馆仍被国民党宪兵霸占；房主秦二爷变卖了自己的田产，用来办工厂，搞实业救国，但以失败而告终，落得穷困潦倒，难以维持生活；自食其力的常四爷，因为说了“大清国要完”，被监视茶客的特务告发，吃了一年多官司，元气大损，今非昔比。在王利发的茶馆被没收之前，来了常四爷和秦仲义，这三个老人又到了一处，回顾他们 50 年来的经历。他们在对自己的嘲弄中发出一阵阵比哭还令人心酸的惨笑。在惨笑中他们给自己做了总结，他们三个人走的路都是走不通的；他们也给旧社会做了总结，这个社会腐败透顶，难以为继了。他们发出“我爱咱们的国呀，可是谁爱我呢？”的惨痛呼声，宣告对国民党政府的彻底失望。三位老人，步履蹒跚，来回转圈，“照老年出殡的规矩”、“让咱们祭奠祭奠自己，把纸钱撒起来，算咱们三个老头子的吧！”在纸钱飘洒、血泪声声的悲惨氛围中，三个老人连同祖传的裕泰茶馆隐没了、被吞没了。

【评析与欣赏】

电影《茶馆》根据老舍先生的三幕话剧剧本改编，原作发表于 1957 年《收获》创刊号上。老舍先生的《茶馆》，是北京人民艺术剧院的保留剧目，它常演常新，经久不衰，也是新中国历史上第一个出国演出的话剧。赴西欧三国演出时，曾使那里的观众为之倾倒。1979 年北京人艺为纪念老舍 80 周年

诞辰，第三轮上演《茶馆》。在演出中，由于破除了左倾艺术教条主义的羁绊，扬弃了 1958 年、1963 年迫于客观因素硬“贴”上去的个别情节和场面，越发闪现出老舍现实主义的光辉。在这次演出中，主要演员都是 21 年前的原班人马，历尽 10 年浩劫之后，这批造诣很深的话剧艺术家大多年近花甲，却个个都葆其艺术的青春，使谢添深受感动。谢添遂萌生趁他们还“硬硬朗朗”的，把这部杰作搬上银幕、留给后代的创作欲望，并付诸实施，不久便成立《茶馆》摄制组，剧组一致表示：一定要让这部我国话剧史上的“经典”和“瑰宝”忠实而完美地再现在银幕之上。

影片《茶馆》以祖传的裕泰大茶馆为时代的窗口，通过这个旧社会三教九流聚乐之地，通过茶馆和茶馆主人 50 年间的变迁，展示出中国由封建的帝国日益沦为半封建半殖民地的历程，揭示了半个世纪以来旧中国的停滞不前和腐败黑暗的一面。谢添在执导影片《茶馆》时，注意尽量保持原剧目深刻揭露旧社会的黑暗和冷酷、气魄宏大、冷嘲热讽之中包含深刻的批判力量和富有幽默而严峻的艺术风格。通过六七十个登场人物，解剖了旧时代的社会结构和形形色色的“众生相”。观众看到和感受到：正直爱国的常四爷，实业救国的秦二爷，逆来顺受、委屈求全的王掌柜，他们都为社会所不容和吞没；相反，那些靠打人、抓人、害人、靠买卖人口的刘麻子父子、二德子父子们，却一个个春风得意、中饱私囊，活得有滋有味。三个时代 50 年之久，改良，改良，越改越凉，老百姓苦不堪言，心都“凉”了。“一个茶馆就是一个小社会”，影片具有浓烈的时代气息、生活气息和地方色彩，人物形象性格鲜明、形神兼备，演得活龙活现，语言一派京味，对话洗练、雄劲而又富有个性化，体现了老舍作为语言大师的幽默、风趣、耐人寻味的艺术风格。像唐铁嘴一段话：“我改抽‘白面’啦。（指墙上的香烟广告）你看，哈德门烟是又长又松，（掏出烟来表演）一顿就空出一大块，正好放‘白面儿’。大英帝国的烟，日本的‘白面儿’，两大强国侍候着我一个人，这点福气还小吗？”这形象化和冷嘲热讽的语言真是入骨三分、余味不尽。

谢添在执导时碰到不少难题，如原话剧是有不少独特的艺术处理，仅就场景单一、角色众多，各幕时间跳跃跨度大来说，就是一大难题；要把舞台上近三个小时的演出时间压缩在两个小时之内，又要实现其最精华的部分，这是难题之二；变话剧为电影，让观众承认它既没离开话剧精华又是电影，这是难题之三。谢添排除了各种困难，解决了种种难题，他确定了正确的构思原则：“在忠实于原剧作的风格，包容舞台演出精华的基础上，调动电影表现手段来创造银幕形象，力争电影化的各种处理同作者风格、舞台艺术精华有机地结合起来。”不论在内容、结构、样式的处理上，也不论是演、摄、录、美、化、服、道、音各部门的创作中都力求向生活靠拢、向人物动作的真实感靠拢，达到银幕形象的生活化，银幕形象的立体化和电影语言的流畅感。强调生活化，是源于生活、高于生活，对生活原型进行一番电影化的“集中、提炼、典型化”的再处理。把剧作的风格和精华予以强调，扬电影之优势，避话剧之局限，充分调动蒙太奇语言，给观众以强烈的艺术感染。如延伸舞台所达不到的自由、广阔的时空，适当引进外景镜头，把茶馆内外的生活图景连成一片，交相辉映。比如：当茶客们议论江南某地洋人吊打县太爷，激起爱国义愤时，王利发掌柜连忙过来低声提醒，手指墙上“莫谈国事”的告示，紧接着就切入吴祥子、宋恩子在街面搜巡而过的外景镜头，证实了王利发此举的现实性；再如，当刘麻子跑出茶馆拉康顺子去叩见庞太监时，谢

添导演又切入一个新娘子骑着小毛驴被新郎牵过街市的后景，果然对烘托康顺子命运的典型性平添几分艺术感染力。特写是电影独具的艺术手段，富有艺术魅力。有些特写用得恰到好处，如顺子抬头见庞太监丑陋、阴险的嘴脸（特写），以及反打过来的惊恐反应镜头（近景）；小妞被领进茶馆时头上插竿标的特写；刘麻子逼康六卖顺子时插入一茶客麻木地打呵欠的特写，吴祥子、宋恩子这两个老式特务在茶桌的腿子边给庞太监下跪请安的近景等，都有丰富而深刻的意蕴。

声音效果富有生命力和感染力，影片中庞太监坐轿的抬轿声，遗老遗少坐黄包车的脚铃声，以及美军和摩登女郎乘坐吉普车横冲直闯的鸣笛声……选取了不同年代的典型音响，闻声如见景，听响如见人，历史感、时代感、身份感了然于心，使人心领神会。再如马五爷拂袖离开茶馆前用一个手指头掸掸外国式呢帽的声音，揭示了这个洋奴才的狂妄、骄矜的心理状态。另外，刘麻子逼康六卖女儿时，王利发气闷地使劲拨动算盘珠子的响声之后，紧接着大街上传来叫卖“高桩柿子，谁来换”的凄厉之声，徒添几分悲剧气氛。

影片《茶馆》共用了近 50 个外景镜头，成了幕间贯串、徐徐入扣、剧情流畅的“珍珠”，在“三老重聚诉悲怆”的高潮戏中，既出现“出殡”的外景，又出现“出殡”的内景，并用 130 呎的长镜头推摇变化，镜头对准三位老人各自复杂而又饱含激情的心灵深处，连续地一拍到底。那俯拍的三人“鼎足”倾诉的全景，那虚晃飘落的纸钱特写，那万念俱灰、超尘脱俗、嘲弄丑类、自我慨叹的“祭奠”镜头，比之舞台调度，别具蒙太奇语言的艺术魅力。如今著名演员于是之等人均纷纷告别舞台，谢添的先见之明和保留了《茶馆》原班人马的神韵风采，真是难能可贵，功不可没。北京人艺一批极有功力的表演艺术家的炉火纯青的演技将长留人间。

（张凤铸）

与魔鬼打交道的人

1980 年
摄制：珠江电影制片厂
编剧：刘师征
导演：林岚
摄影：刘锦棠
主要演员：郭允泰（饰张公甫）朱曼芳（饰王惠如）刘园园（饰于艾棣）王志刚（饰于海宝）初敏（饰杜康夫）方化（饰严克飞）

【故事梗概】

1947 年，蒋介石亲自下达“A”字密令，企图扑灭上海经济界的中共地下组织，掐断地下党向苏北解放区运送物资的秘密运输线。这天，名为上海巨商、真实身分是地下党员的张公甫在豪华别墅举行盛大宴会，邀请上海政界、商界许多名人准备欢迎中统特务头子陈果夫。但陈果夫没能出席，他派来了私人特使钟志仁，钟实际也是中共党员。大厅里欢声笑语、轻歌曼舞、热闹非凡。张公甫的儿子张望不了解父亲，对父亲的作法十分不满，他拒绝去接待客人，忙着为参加示威游行而受伤的女工于艾棣治伤。苏北解放区急需物资，派来于海宝办理，他正是张公甫的亲弟弟，为了严守党的纪律，张公甫拒绝了弟弟的请求，于海宝愤然离去。

军统特务怀疑张公甫的荣昌公司与苏北有联系，而苏北又急需物品，张公甫便利用国民党驻军司令赵一彪想发财的心理，让他与茂源公司合作用军车军船送货，还答应了警察局长严克飞夫人的投资要求。

敌特的“A”字密令加紧了行动，军统意欲将经济界一些人士逮捕。钟志仁暗中传出黑名单，上级迅速转移了有关同志。张公甫让儿子去香港，张望竟宣布脱离父子关系，张公甫夫妇既不能解释，又无可奈何，心情复杂到极点；而于艾棣再次来到，她脖子上挂的那个小银质长命锁，使张公甫夫妇认出正是他们失散多年的女儿，可是严酷的环境却不许他们相认。

军统没抓着人，没摸到荣昌公司的底，狡猾的杜康夫偶然得知于海宝找过荣昌副总经理，便抓起梁建斋，还抄走于海宝从苏北带来的信。在这紧要关头，张公甫想出一计：在法院开庭审判时，赵一彪出庭作证，说于海宝是走私集团成员，已被他抓住就地正法。法庭只好宣布梁建斋无罪释放。

一天，于艾棣正等着与张公甫接头，突遇特务搜捕，为了掩护同志，她不顾一切发出警报。艾棣被捕，遭到严刑拷打。张望又回到家中恳求父亲相救，但为了大局，张公甫佯装铁石心肠。于艾棣牺牲了，没想到出卖她的竟是张望的恋人梁纹，张望怒不可遏，一记耳光打过去……张公甫夫妇心如刀割、悲痛万分。

茂源公司被查抄，杜康夫发誓要把荣昌公司弄个水落石出并逮捕张公甫。在夜总会，他布置好一切，张公甫找到严克飞，严克飞企图敲诈一笔，殊不知张公甫早有准备，厉言相激、晓以利害，吓得严克飞只好乖乖地听张公甫的话。这时，赵一彪带人劫走了杜康夫。危险终于过去了，张公甫与钟志仁站在大门口，彼此会心一笑。

【评析与欣赏】

惊险片是深受观众喜爱的特殊类型的影片，它叙事险象环生、悬念迭出、人物丰富多姿富于个性、阐释主题善恶分明，虽形成了某种程式，却不断地变换着角度视点，使这一传统影片样式始终保持着新鲜活力，从而拥有了最为广大的观众群。《与魔鬼打交道的人》尽管故事也仍然是人们熟悉的地下斗争，但由于影片的艺术追求与众不同而新意卓然受到当时广大观众的欢迎，并荣获 1980 年文化部优秀影片奖。究其成功的原因，有这样几个方面：

首先，影片反映题材的视角新颖。它突破了以往表现小人物的大智大勇多带土味的题材范畴，第一次在银幕上将国共两党在白区的斗争设置在大上海工商界里进行。影片表现解放战争初期，国民党反动派企图扑灭上海经济界中的中共地下党组织，掐断地下党与解放区之间的秘密交通线，从而制订了将地下党组织一网打尽的“A”字计划。一时间，各色人物云集上海经济界，国共双方展开了一场斗智斗勇、特殊复杂的生死较量。双方出阵的人物都非寻常之辈。影片主人公张公甫表面上声赫十里洋场、有中统特务头子陈果夫撑腰的荣昌公司总经理、商贾巨头张大老板，其真实身分却是中共地下党员，接受党的指示要迅速打开通路、确保苏北解放区的物资供应；陈果夫的私人特使钟志仁、“A”字密令的具体执行者，竟也是中共地下党员，常于暗中助张公甫一臂之力。而敌方出场的杜康夫这个常以左派激进面目出现的经济学博士，却是军统督办，阴险狡诈，极其熟悉地下党的活动规律，他是张公甫面对的最为凶险的对手；严克飞，抓捕共产党、爱国志士尤其卖力；赵一彪，国民党苏北地方军司令，一介武夫、贪婪残暴。双方斗争的战场，也从小巷胡同寻常庭院而转移到富丽堂皇的官邸别墅、灯红酒绿的酒吧舞厅，表面上谈笑风生、歌舞升平，暗地里却是虎视眈眈、剑拔弩张、你死我活的生死搏杀。影片走出了不是密室发报就是公园接头的习惯模式，大胆表现我地下工作者利用国民党上层之间的矛盾分化瓦解、从而战胜对手。由于角度视点的新颖，使这一个陈旧故事竟翻出新意，令人大开眼界耳目一新：与魔鬼打交道，不仅有传递情报的“游击战”，而且更有伦巴杯酒之间论输赢的洋打法。

其次，影片还注重惊险片的独特的审美追求，巧妙地构思情节、设置悬念险象。杜康夫这个最强劲的对手是以左派学者的面目出现的，又是张公甫的好友、梁建斋的妻弟，他以多年特务生涯的经验敏感与直觉怀疑张公甫，并不因张有陈果夫作后台而懈怠轻信半分。这一对手的设置，使故事情节跌宕起伏，令观众一直处于紧张期待的艺术情境之中。杜康夫频频发难，张公甫都以过人才智化险为夷。如“庭审”一场戏，本来杜康夫已抓住了荣昌公司副总经理与苏北解放区于老板之间联系的把柄，企图通过公开审理梁建斋进而逼出张公甫，他正得意时，张公甫却暗中运筹，关键时刻让草包赵一彪出庭作证说他早发现“于老板”是共产党，已经抓住并在自己的防区就地正法。杜康夫的线索由此被切断了。张公甫正是利用赵一彪有奶便是娘、既想邀功请赏又财迷心窍的特点而化解危险，使杜康夫偷鸡不成倒蚀一把米。然而他们的较量并没结束，“化妆舞会”使斗争达到高潮，杜康夫掌握了证据要抓张公甫，自以为稳操胜券；执行逮捕任务的警察局长严克飞和他老婆想趁机敲诈钱财，没料到张公甫早有防范，他抛出严克飞以前卖给“于老板”的一张特别通行证作为他“通共”证据、缴了严克飞的“械”，又利用赵一彪对杜康夫的仇恨而劫持杀之。这一切都在陈果夫将到之前以迅雷不及掩耳之势、巧妙利用“鬼”与“鬼”之间的矛盾而克敌制胜。情节结构的巧妙流畅，既出人意料又在情理之中。

第三，影片除保持惊险片以情节取胜这一突出特色之外，更注重在跌宕曲折的惊险情节中充分表现人物性格，写出正面人物在特殊斗争环境里的思想性格冲突，并展示人物的独特命运和真实复杂的情感波澜。主人公于海涛、早年化名张公甫，根据中共地下党组织的指示打入上海经济界，当了荣昌贸易公司总经理，又打上中统特务头子陈果夫的大旗作掩护，在与国民党官员巧妙周旋之中，利用军统与中统之间的派系矛盾斗争克敌制胜，出色地完成了向苏北解放区供应各种物资的艰巨任务。编导把这一人物置身在一种错综复杂的人际关系场里面，突出地显现他那“入污泥而不染，同流而不合污”的高尚品质人格力量和多谋多智坚定勇敢及过人的胆识。而在描写刻划人物的独特命运、表现张公甫在人情人性人心与党的纪律之间难以言喻的复杂心曲、作着艰难的抉择方面编导又颇具匠心：见到久别重逢并已身为我党后勤干部的弟弟于海宝，张公甫激动难抑，可为了严守党的纪律，他仍然不暴露身分不露声色，致使于海宝误解，使得一次欢快欣慰的重逢顿时变成怨恨的别离；自己的儿子张望思想进步、有正义感，张公甫对此感到由衷的高兴，可儿子不了解父亲，误会父亲的所作所为，甚至还宣布脱离父子关系，令张公甫心潮起伏但也只能默默地忍受；失散多年的女儿于艾棣如今近在眼前，他和夫人多么想上前相认，然而严酷的斗争现实环境，却不允许他们流露抑制了很久很深的感情，饰演张公甫夫妇的演员很好地把握住了人物性格情感分寸，在此，只是以一种特别慈祥的笑容、别具一种亲切的嘱咐来交流真情爱意，一遍遍地端详女儿小时候的照片从中表露对女儿长大成人深感快慰的心情。但不久，于艾棣为了掩护张公甫等同志，在杜康夫派特务埋伏抓捕的危急关头、挺身而出扔出花盆暗号报警从而身陷魔掌。张望赶回家中请父亲搭救，可出于全局斗争的需要，张公甫以理智战胜个人情感，仍然佯装无情，用沉默回答儿子的痛斥唾骂、痛苦地看着父子误会的进一步加深。于艾棣光荣牺牲了，没想到出卖她的竟然是张公甫好友的女儿，张望从前的恋人梁纹，当她炫耀自己的功绩时，张公甫夫妇一方面深感震惊，肝胆欲裂，另一方面却还得不露声色强作笑颜。女儿还没相认便离去了，作父母的只能以一朵小花寄予无边的哀思。此情此景，动人心弦、催人泪下。编导以十分细腻的笔触，在把故事情节逐渐推向高潮时，也酣畅淋漓地抒写了人物丰富的内心感情，在扩大交织矛盾冲突时，更深刻地展示复杂环境中的人物的复杂精神世界。从影片中，我们不仅看到张公甫对革命的高度忠诚与责任感，也时刻感受到他作为丈夫、作为兄长、作为父亲所具有的那颗充满深情的心灵。这一形象无疑有较高的真实性。而在 70 年代末 80 年代初的国产惊险片创作中，一般只追求惊险、悬念、情节曲折，而忽略对复杂关系中人物复杂心态的展示。《与魔鬼打交道的人》则熔惊险与情感于一炉，着力于赋予人物以复杂处境复杂关系复杂心情，使人物有血有肉性格丰满而真实，也使影片的惊险色彩更为浓烈、悬念愈扣愈紧，吸引观众与之同遭遇共经历。影片的成功也为惊险片创作提供了有益的经验。

（方涛）

爱情与遗产

1980 年　彩色故事片
摄制：西安电影制片厂
编剧：李云良
导演：颜学恕
摄影：张发良
美术：张晓晖
作曲：谢提音
主要演员：张玉玉（饰韦伟）袁崇福（饰钟海）韩月乔（饰韩莎莎）周锦堂（饰韦佳）毛燕华（饰韦沧洲）

【故事梗概】

在一列由青岛开往南京的火车上，年轻的眼科女医生韦伟与海军战士钟海邂逅相遇。韦伟想起 10 年前的一段往事，两人正是旧友重逢。此后，通过不断来往，爱情的种子便在两人心中萌发。

韦伟的弟弟，新闻图片社记者韦佳，一味追求虚荣和外表的美，正与芭蕾舞演员韩莎莎热恋，殷勤地为她拍照、开展览会，还为她私下里动用父亲的小汽车。

有一次，韦佳给莎莎拍的歪照被父亲韦沧洲发现。这位著名的眼科专家，律己待人都极严格，看到儿子的堕落，非常生气，当即对姐弟俩“约法三章”：要儿女们致力于事业，目前不许谈恋爱，不能以子女的身分享受他们不该享受的待遇……

恰恰在这时，热恋中的钟海奉命调离南京。韦伟既是一个忠实于爱情的姑娘，又是个专注于事业的医生，她遵从父亲的嘱咐，忍受着感情上的痛苦，没去为钟海送行，致使钟海带着误会和疑虑，到了青岛潜艇部队。

在一次演习中，钟海不幸被潜水镜刺伤双目，被送到青岛海军医院抢救；韦伟和韦沧洲被特邀从南京赶来会诊。当韦伟得知病人竟是自己的恋人时，急忙奔向海军医院——

——海军医院的病床上，钟海正托请小护士帮他焚烧信件，他估计自己可能双目失明，不愿给韦伟招致痛苦，产生了“断交”的念头；此刻，韦伟正好赶到，强忍住夺眶欲出的泪水，对钟海说：“万一你的眼睛瞎了，还有我的呢。我的眼睛就是你的眼睛……”

手术台前，韦伟抑制不住内心的紧张和激动，不得不向父亲承认，患者正是她的恋人。韦沧洲早已得知这位战士的英雄行为，又为他的坚强意志所感动，当即收回了他的“约法”，深情地说：“爱情和事业是可以相互促进的，我愿为这种爱情祝福！”并成功地为钟海施行了手术。

韩莎莎是个以金钱为生活轴心的人物。当她偶然发现了韦沧洲手术盒内的巨额存款后，便与韦佳做起了享受这笔钱财的美梦。儿子和未来的儿媳这种心思无意中被韦沧洲窥见，他的心被撕碎，一气之下，心脏病复发，生命垂危。

韦伟和钟海在父亲死后，得到了他生前未能完成的《眼科学》文稿，韦伟决心努力钻研，完成父亲未竟的事业。

韦佳和莎莎终于得了他们梦寐以求的那只手术盒，谁知，打开来后，俩

人瞠目结舌，呆若木鸡。原来，里边是一张“韦沧洲交来党费伍万元整”的收据。

梦幻破灭后，韩莎莎奔出韦家，边跑边撕下臂上的黑纱；韦佳追来，将黑纱从地上拾起……直到此刻，他才真正体味到虚假爱情的苦涩。

【评析与欣赏】

电影《爱情与遗产》是在党的十一届三中全会之后不久的 1980 年初完成的。当时，已经过 3 年时间的拨乱反正，我国电影创作正处在一个蓬勃发展的新开端。在“样板戏”时期形成的电影创作中那种脱离生活的虚假现象和“四人帮”的帮风、帮气已逐渐克服。《爱情与遗产》也像当时其他一些优秀影片一样，比较真实地反映了当时的现实生活，主题鲜明，寓意深刻，有时代特征，深受观众，尤其是青年观众的喜爱，是在爱情题材方面拍摄得较好的一部影片。

影片的成功之处，主要有以下几个方面：

一、真实地反映了青年生活中的重要问题，发人深思，给人启迪

党的十一届三中全会之后，我国已进入了一个以四个现代化为中心的建设时期。在经过 10 年动乱之后的一代青年人，在新的历史时期，如何彻底清除“四人帮”的流毒，如何摆正爱情与事业，爱情与金钱的关系，在当时的青年思想上的确是一个新课题。影片《爱情与遗产》通过两对青年由于恋爱观的不同而得到不同的结局的故事，向观众展现了当代青年在“四化”道路上的精神境界和生活脚步，它好像是一面镜子，使青年从中得到有益的启迪和思考。

知识分子、老干部家庭出身的大学毕业生、眼科医院的女大夫韦伟，爱上了出身于农民家庭的解放军战士钟海。这在我们的生活中虽然为数不多，却也并非绝无仅有。可贵的是，他们之间的爱情是建立在共同的革命事业之上的。当钟海由于抢救鱼雷艇眼睛受伤有可能双目失明的时候，当钟海自己提出，为了她的前途和事业要她离开他的时候，韦伟不仅没有丝毫的犹豫和动摇，而且以忠贞的爱情力量，给了钟海以热切的鼓励和温暖。

韦伟的弟弟韦佳和芭蕾舞演员韩莎莎的恋爱，却没有正确的恋爱观作基础，而是双方各自贪图追求对方的某一“长处”。韦佳爱莎莎，只是狂热地追求着“小天鹅”外表的美，而莎莎爱韦佳，也不过是贪图韦佳的爸爸是一个眼科医院的院长，有专车，有高级住房，还有一大笔存款。因此，当韦佳父亲去世后，她发现那笔存款已全部交了党费时，就马上扯下胳膊上的黑纱，头也不回地跑走了。

影片通过姐弟二人两种截然不同的恋爱生活的描写，揭示了在恋爱问题上的不同观点、目的和情操，作了发人深思的对比。它有力地告诉人们，选择对象必须着重对方的思想品德、志趣情操、精神面貌，才能得到真正的幸福。只追求容貌和金钱，不可能赢得真正的爱情。

二、影片在人物塑造方面比较真实、可信，生动、感人

影片中的几个主要人物韦伟、钟海、韩莎莎、韦佳等，都塑造得有血有肉、真实可信。演员的表演也比较朴实、自然，耐人寻味。尤其是韦伟的形象给人留下了深刻的印象。

韦伟是一位好姑娘，但她又不是十全十美的人。她追求纯洁的爱情，有很强的事业心，但她性格上有软弱的一面，不能说服老人改变他的“约法三

章”，只好默默地自己忍受割舍爱情的痛苦。爱人钟海将要返回部队，她因惜别，在手术时心不在焉，还真的因爱情妨碍了工作。这是符合生活逻辑的。韦伟来到钟海的家乡，见到钟海的家人，跟着钟海叫“爹”叫“娘”的一段戏，演员的表情非常自然，分寸掌握得很得体，控制了感情的外露，使观众从她那动情的眼睛和平静的声调里，体味到了她对公婆的敬爱之情，同时，也略带有纯洁大方的城市姑娘的微微羞涩，表演得热而不烈，恰到好处。

影片对韦佳和莎莎这样有缺点的青年，在描写上也较有分寸。韦佳虽有虚荣、浮华等恶习，但却不出圈。他对父亲很尊重，对爱情很诚挚，只是不懂得什么是真正的爱情。这样描写，符合人物生活的环境和身分。

再如，影片里的韦沧洲，是一位有名的眼科大夫。他患有心脏病，自知剩下的时间不多，每晚都在赶写医学论文。这是一位好老头儿。但是，他“只能当爸爸不能当妈妈”，给予儿女的，严厉多于温暖。他硬性地给子女“约法三章”，只准“致力于事业”，“不许谈恋爱”。儿子韦佳不听这一套，走错了路；女儿韦伟的爱情，几乎被这位僵硬的老头儿扼杀了。这个人物，在兢兢业业为革命一辈子的老一代人中，也是有代表性的。

总之，影片在人物塑造上，彻底突破了过去那种“好人完全是好，坏人完全是坏”的简单化框框，所以使人感到亲切、可信。

三、导演构思严谨，充分调动了电影诸多的表现手段，把整部片子处理得流畅自如，具有诗一般的意境

影片对韦伟和钟海爱情产生和发展过程的描写，脉络清晰，合乎情理。如：10 年后，韦伟在火车上与钟海的相遇；钟海在韦伟家里时对往事的回忆；相互信任后的书信往来；会诊室里的无言相视；园林树下的“对象”介绍；车站上匆匆的痛苦告别；手术室里韦伟因思念钟海而失神；手术台上钟海对韦伟的鼓励；病房中韦伟对钟海倾诉衷肠……这一系列描写两人爱情发展过程的动人情节，环环相扣，都是按照生活的逻辑，波浪式向前发展的，看后使人感到舒服、自然。尽管影片并没有采用拥抱、接吻等惯常手法，但却使人觉得他俩在相爱，而且爱得很深沉。

影片在表现韦伟和钟海、韦佳和莎莎这两对青年人的工作、生活情景时，多次运用交叉镜头，这样展开剧情，显得精炼，对比气氛强烈。而且，由于镜头的调度变化多，运动感强，不拖沓，观众就不会感到枯燥呆板。这种处理，适合观众的欣赏口味。

影片中现实与回忆的画面交替进行的手法运用得较好。特别是韦伟和钟海下火车后回韦家那场戏，现实与回忆衔接得非常紧密、自然，虽然影片没有用黑白镜头与彩色镜头作为回忆与现实的区别，却没有给人以混乱之感。影片中表现韦沧洲与死去的妻子的对白镜头，表现韩莎莎撕下黑纱跑出韦家时采用倒拍的镜头，都含义深长，耐人寻味。还有，影片中为配合情节的需要，选取了紧张的攀登火车、五彩缤纷的芭蕾舞表演、奇异惊险的海底割网抢险等比较容易发挥电影艺术效能的“动作性”较强的场景，使影片既有教育意义，又增强了娱乐性和观赏性。

（焦思温）

庐 山 恋

1980 年　彩色宽银幕故事片

摄制：上海电影制片厂

编剧：毕必成

导演：黄祖模

摄影：单联国　郑萱

主要演员：张瑜（饰周筠）郭凯敏（饰耿桦）温锡莹（饰耿峰）武皓（饰周振武）高淬（饰耿母）

【故事梗概】

1977 年夏，华侨姑娘周筠又从美国来到庐山旅游，望着眼前的照片和一幅钢笔速写画，她不由得思绪万千……

5 年前，第一次回国观光的周筠，在庐山南麓枕流桥畔的枕流石，巧遇坐在枕流石上潜心攻读的耿桦。随后，他们又几次巧遇，耿桦的朴实和刻苦自学精神深深吸引了周筠，打动了姑娘的心。他们同游庐山胜境，陶醉在雄奇而又美妙的大自然景色中，热爱祖国、振兴祖国的共同理想，使两颗年轻的心紧紧连在一起，产生了真挚的爱情。

当时，正值“四人帮”肆虐的时期，耿桦的父亲耿峰遭受迫害，他是陪重病缠身的母亲来庐山养病的，而寂静的庐山也并不安宁。耿桦和周筠的频繁接触和他们用小镜子反光约会的暗号很快引起了怀疑，耿桦因此被人带走去写交代。周筠因自己连累了耿桦而异常痛苦，提前回了美国。临行前，她未能见到耿桦，只收到他托母亲转送给她的一张钢笔速写……

5 年过去了，旧地重游的周筠急切盼望着与耿桦的重逢，可是，哪里能找到这个连地址也没留下的心上人呢？

正巧，粉碎“四人帮”后考上研究生的耿桦这时也来到庐山参加学术会，听说周筠在这里，他马上追到人工湖边，隔湖相望的一对情人，迫不及待地跳下湖向对方游去……他们沉醉在重逢的喜悦中，同游东林寺、聪明泉、龙潭、观音桥、玉渊，俩人的爱情更成熟了。他们分别向自己的父母拍了电报告知这一喜讯。

耿桦的父母迅速来到庐山。现担任科学院领导工作的耿峰原是带兵的将军，他从周筠的全家照中认出她的父亲周振武是自己在黄埔军校时的同学。当年俩人因不同的政治信仰而分道扬镳，在十年内战、八年抗战和三年解放战争中，他们整整拼杀了 20 多年，如今他们的儿女却在热恋。对此，耿峰夫妇不能不慎重考虑一番。

在美国，周振武得知自己的女儿爱的是耿峰的儿子时，不免大惊失色，凭着他对耿峰的了解，他认定对方不会同意这门亲事，因此马上发了加急电报，催女儿立即返回美国。

周筠接到电报后才明白原委，止不住簌簌泪下。正当她准备不辞而别时，耿桦的父母推门而入，他们以民族团结和安定的大局为重，终于想通了儿子的婚事。不久，周筠的父母也回到祖国，两个昔日战场上的对手如今握手言和，冤家变成了亲家。

【评析与欣赏】

《庐山恋》是我国新时期以来较早拍摄出的一部具有浓郁抒情风格的风光故事片。这样一部以表现男女青年真挚恋情和自然风光为题材的影片，它的投拍在二三年前是难以想象的，更何况女主角周筠尚属前国民党将领的女儿，且又侨居美国。显然，编导在选材及立意上的创新是不言而喻的，而且归根到底也是当时整个中国思想解放的大背景而使然。

影片在整体风格上，呈现出以景生情、以景抒情、借景写情的叙述笔法。全片紧紧扣住“庐山”这个特定的景观环境，以山水风光之壮观秀丽，叹赏赞颂祖国山河之壮美妖娆，继而抒发和展示人物的爱美之心、爱恋之情、爱国之魂。用导演黄祖模的话说：“着意写情，情景交融，情趣盎然，形成了《庐山恋》剧作的独特的艺术风格。”这种“出情入景”、情景交融的叙述笔法，可以说为人物情感的生发，为影片情节结构的组织提供了一个奇美壮观的“佳境”，一条自然而然的途径，使情与景的融会颇具水到渠成之神韵，自然天籁之风采。以影片所勾勒的爱情线索来看，男女主人公的最初接触是从庐山向鹿洞书院门前的偶然相遇开始的。慕名而来的周筠正准备拍摄书院门前的枕流石（传说枕流石是宋代著名理学家朱熹读书的地方）时，耿桦刚好闯入镜头，坐在枕流石上潜心读书（或许耿桦也是慕名而专门来此苦读的），从而提供了二人相识的契机，使周筠这个回国观光的华侨姑娘怦然心动，萌发最初的爱慕之情。正可谓是因景而相识，缘景而生情。再看 5 年后重又在庐山相逢的二位恋人，一起同游东林寺，周筠急于摸清耿桦对爱情的心思，便借寺内聪明泉处的碑文“一勺如琼液，将愚拟圣贤，欲知心不变，还似饮食泉”借题发挥，耿桦明白其用心，二人贪饮甘露，表明心迹。接着二人跑到护法力士雕像前，合影定情，周筠并戏称此神像为“护爱力士”，这一镜头段落同样是出情入景、情景交融的刻划，恰到好处地展现了自然人文景观，揭示出人物的心理活动轨迹，进而推动情节发展，喻示着二人的爱情走上了新的阶段（定情阶段）。再看影片结尾时的镜头，两家人团聚庐山之巅合影，银幕上出现一面圆镜，一个叠化镜头转换出庐山奇观之一，气势雄伟的瀑布云，从而使爱美之情、爱恋之情、爱国之情在这里得到了升华，划上了一个圆满的句号。这一系列景与情、情与景的交融际会，使自然美景与人物的初恋纯真之情与人们美好的愿望化为一炉，充满诗情画意。这种着眼于出情入景的刻划，充分体现了导演明确的风格意识和创新追求，从而使影片的叙述获得了一种独特的审美视角和艺术魅力。

从影片的叙述结构来看，影片采用了从中段写起的结构方法，以周筠 1977 年第二次登上庐山为叙述起点，通过周筠视角的倒叙，引出 5 年前发生的一段往事，而对往事的回顾又成为周筠第二次上庐山的原因和现实故事发展的前提和基础。这种结构方式就其与影片的叙事主题的结合而言是相当精巧的。用倒叙的方法描述往事，可以使人物集中叙说与自己的经历和感情有关的情和事。这就使影片对“四人帮”横行时期可以采用一种侧面的、暗示性的写法，而不必直接写当时的尖锐的政治斗争和风云变幻。这显然与影片主旨在于通过对自然美景和纯真恋情的描述而歌颂纯真美好的人类感情密切相关。对“四人帮”肆虐的过多描写必然会影响或破坏影片整体结构和风格上的这种和谐。同时，影片在结构上，通过四张照片（一张速写画）的联想和对比作用，将整个叙述贯通一体，给人以完整、连贯的印象，而无断为两截的分裂感。

影片不光强调入景、写景，更强调出情写情，因而影片对人物的心理活

动、内心情怀的细致入微的刻划成为该片的又一大特色。而且影片刻写人物心理充分调动了电影镜头语言的特殊表现力，给人以很强烈的艺术感染力。如影片开场，周筠坐在宾馆内的沙发上翻看照片，镜头运用了 4 个从不同角度拍摄的缓推特写镜头，将人物的肖像、照片与速写画巧妙地结合在一起，使人物对往事的眷恋之情，对恋人的思念情怀得到了直观的流动的视觉表现，从而很自然导引出故事的回忆段落。又例如，周筠得知耿桦被叫走，决心离开耿桦，返回美国前的那个雨夜的一场戏，屋外电闪雷鸣，风雨大作，周筠心绪万千，伫立客房的窗口，猛然在闪电光影中发现耿桦站在对面桥头灯柱下的身影，心头为之一震，既想马上跑出去与耿桦见面告别，又怕再次牵累耿桦，增添更多的麻烦，内心充满了激烈的矛盾冲突。这里，导演通过一系列的演员动作调度与镜头调度技巧的完美结合，将这种内心冲突表现得淋漓尽致、动人心弦。如演员动作的一扑一躲，透露出人物的心理矛盾，后忍痛关窗、失声痛哭、扑倒床上，显示出人物的悲伤。摄影机的调度也极为有致，如当人物扑向床时，摄影机用变焦距镜头将人物近景一下子拉成俯角度的大全景，这种骤然的景别转换，给观众以人物坠落深渊的感觉。接着又以一组短镜头。表现台灯、天花板、菊花等景物及周筠的眼神活动，加上画外音（内心独白）：“ 我不能连累他……不能连累他…… ” 的配置，有力地烘托出人物的剧烈思想斗争和矛盾心理。这里的视听呈现形成了电影叙述所特有的运动节奏和造型表现力（如变焦距镜头所特有的视觉冲击力，短镜头的快速转换能力），既深化了对人物形象的性格刻划，又给观众以强烈的吸引力和感染力。影片在叙述视角的运用上也是富于匠心的。一些空镜头、变焦镜头、分别聚焦镜头都打上了强烈的主观干预（指暴露出摄影机介入作用）的“ 话语 ”印证，这虽然可能会影响观众对影片故事的“ 幻觉认同 ”，但却起到了渲染人物情绪，揭示人物心理活动的强化作用。这与影片借景抒情的总体叙述风格是一致的，因为影片并不旨在讲述一个情节迷人的故事。因而这些镜头在影片中的运用并没让观众感到突兀，反而增添了影片的诗意或象征喻意。例如，影片中数次出现小圆镜的幻觉镜头以及银幕上结尾处呈现出的那面圆镜，象征性地表现了周筠和耿桦爱情遭遇的悲欢离合过程和祖国必将统一的良好祝愿。

《庐山恋》是一部拍得相当精美的影片，影片的画面清丽、壮观，叙述节奏明快、舒展，演员的表演质朴、纯真，尤其是影片充分展示了庐山自然名胜风光之美，其中所呈现出的那些大雪装点后的庐山景致更显得多姿多娇，美如仙境。影片中虽然呈现了一段曲折压抑的故事，但整体格调上却洋溢着青春和美的朝气，给人以山河壮观、风景如画，美不胜收的观赏美感。人们在对影片的观赏中，不知不觉有一种要投身于大自然美的怀抱中的向往，这种美的感染，使人的精神、情感和心态为之净化、为之陶醉、为之升华。尽管从剧作角度讲，影片尚有些斧凿痕迹，比如，人为巧合之处过多，结尾的大团圆多少有些理想化。但总体上看，整部影片以其独创的叙述风格、精巧的叙事结构，完美的视听效果，给人以赏心悦目的审美享受。

（叶木、修倜）

天云山传奇

1980 年　彩色宽银幕故事片

摄制：上海电影制片厂

编剧：鲁彦周

导演：谢晋

摄影：许琦

主要演员：古循坚（饰罗群）王馥丽（饰宋薇）施建岚（饰冯晴岚）洪学敏（饰周瑜贞）仲星火（饰吴遥）

【故事梗概】

1978 年冬。一天，地委组织部副部长宋薇正在家里翻阅申诉材料，她的好友周瑜贞赶来，告诉宋薇自己去天云山寻找当年建设天云山的考察资料时，遇到一个叫罗群的马车夫，深受老乡们的敬重，却至今还顶着右派、反革命分子的帽子，多次申诉而不被受理……周瑜贞的话，在宋薇心中激起阵阵波澜，20 多年前的往事历历映现在她的眼前：

1956 年春，宋薇和好友冯晴岚从学校毕业后参加了天云山考察队，年轻有为的罗群接替吴遥任考察队政委，他认真执行党的知识分子政策，善于调动群众的积极性，使考察队出现了生动活跃的景象。在共同的事业中，宋薇和罗群产生了纯真的爱情。时隔不久，宋薇被调到党校学习。反右斗争时，罗群被吴遥派去的工作组罗织罪名，打成反党反社会主义的右派分子。宋薇在周围各种压力和胁迫下，痛苦地选择了与罗群“ 划清界线 ”的决定，并在领导和组织上的撮合下，与吴遥成婚……

当晚，宋薇辗转反侧，难以成眠。次日，她打开吴遥办公室的抽屉，找到了罗群的申诉材料。但朱科长却告诉她，罗群的问题吴遥曾指示不予复查，这使宋薇陷入极度的不解和矛盾中。当晚收到冯晴岚的挂号信，宋薇才了解到罗群这些年来的生活遭遇：

罗群被打成右派后，交当地生产队监督劳动。不久，冯晴岚也来到这里教小学，她常常关心和安慰被孤独和痛苦折磨着的罗群，鼓励和帮助他继续收集资料，研究天云山的开发和建设。一天，患了重病的罗群高烧昏迷，冯晴岚不避种种外来的压力，在风雪交加中，用板车将罗群拉到她的住所，用仅有的 5 元钱办了婚事。他们收养了因抗洪牺牲了的老书记的女儿凌云，在逆境中相濡以沫，过着虽清贫困苦却精神丰富的生活。文革中，冯晴岚因拒不交出罗群的手稿而差点被折磨至死……

冯晴岚的信使宋薇受到极大的震动，她不顾别人反对，把罗群的申诉打印出来，向上级领导反映真实情况。吴遥从南方休养回来后，不择手段地阻挠为罗群平反，不仅公开指责宋薇，甚至对她施以暴力。宋薇嘴角流着血从地上撑起身，决心离开吴遥，但在下楼时，她终因体力不支摔伤，住进了医院。

罗群的冤案终于得到改正，而积劳成疾的冯晴岚却离开了人世。伤愈后的宋薇来到冯晴岚的墓前，献上一束鲜艳的杜鹃花……

【评析与欣赏】

根据鲁彦周同名小说改编的《天云山传奇》，是新时期影坛上第一部对

反右斗争扩大化进行认真反思的影片，它以反映生活的深度，生动感人的银幕形象和新颖独到的艺术手法激起了普遍而又强烈的社会反响，是谢晋影片中最能体现其艺术探索精神的一部现实主义力作。

50 年代中期的反右斗争扩大化，是我国特有的政治环境中出现的悲剧。这场劫难对我们的国家和很多家庭、个人都造成了深重的创痛和灾难性的后果。《天云山传奇》不是一般地重叙这一历史悲剧的过程，而是立足于解放思想、拨乱反正的新的时代高度，以新的审美眼光来透视它，力图挖掘政治性事件中所蕴含的人性内容。影片没有停留在生活的表面，而是旨在通过人物性格、命运和各种人物关系的具体描绘，将镜头深入到人的内心世界，揭示出政治性灾难对人的心灵的摧残和人性的扭曲，以及新的时代变革所引起的人的心灵的震颤和人性的复苏；同时又充满激情地讴歌了逆境中坚韧不拔地执著于信念和理想追求的革命者高尚、美好的心灵和情操。导演谢晋在影片上映之前，曾著文写下了这样的话：“我想用形象来呐喊，让冯晴岚式的人，在我们国家多一点，多一点；而像吴遥和朱科长那样的人，是我们国家的另一面，我希望它不断地少一点，少一点……”显然，创作者通过影片所热切呼唤的是，美好人性、人情的魂兮归来！

与影片主旨相得益彰的是，《天云山传奇》以宋薇等三位女性的视角切入生活，展开叙事，以宋薇内心独白的画外音照应首尾，贯穿始终。影片情节进展中有关罗群 20 多年生活经历的叙述,均是通过以宋薇为主的三位女性的回述来完成的。这种叙述方式的选择为影片的叙事带来了如下优势：首先，女性第一人称叙述使影片的叙事娓娓道来，细腻、自然，给人以亲切感、真实感，体现出浓郁的抒情色彩和反思意味。其次，多个第一人称的叙述形成一种多视角的圆照、互补，使叙事更加完满；因此，三位女性的回述共同展现出罗群不同时代的精神面貌及其性格、命运的发展变化，塑造了一位襟怀坦荡、磊落光明，有着坚定信念、崇高理想、顽强意志和实干精神的革命者的形象。同时我们也应看到，影片过于倚重这种叙述方式也多少影响到罗群形象的塑造。因为三位女性的回述虽然都聚焦于罗群，但对罗群而言，这仍然只是一种外部的观照，它在某种程度上局限了对其内在心理现实的深刻揭示，这多少影响到罗群形象的个性化深度。而相比之下，宋薇的形象则由于影片调动各种电影手段揭示出她那复杂而又矛盾的内心世界，所以其形象较之罗群有着更为丰厚的心理内容，也更真实可信，这自然与影片以宋薇的视角为影片叙述的主要视角分不开。随着宋薇那自我解剖式的内心独白，观众不知不觉走入她的心灵深处，为她的软弱、盲目和婚姻悲剧而扼腕叹息，为她终于挣脱精神枷锁走向自主并有了更高的精神追求而感到由衷的欣慰。

三位女性中的冯晴岚，是影片着力赞美和讴歌的人物。在这位普通而又伟大的知识女性身上，寄寓着创作者的人性美、尤其是完美女性的理想。冯晴岚的可贵，在于她对正义、真理、爱情的执著追求和奉献精神，从她身上，我们感受到的是一种人格和精神的伟大、崇高，是这种人格和精神中所蕴含的难得的识见、勇气、毅力和韧劲。与冯晴岚的形象相互辉映的是热情开朗的周瑜贞，这位思想解放、目光敏锐的新女性的出现，“好像一幅深蓝色的画有了一朵红花”，使“整个作品的调子起了变化”，她那洋溢着时代气息、充满青春活力的形象，既给银幕带来了亮色，也使人感受到新的希望。此外，吴遥、朱科长的形象，也有着不容忽视的审美意义。

《天云山传奇》的情节结构也很有特色。尽管影片的情节进展中插入了

多段回述，但仍然保持着一条依时间顺序向前推进的情节主干，即宋薇克服阻力为罗群的冤案平反。可以看出，影片情节的几个构成部分：开端、发展、高潮和结局是完整的、清晰的；回述部分很自然地融合在现时的情节发展之中，因此影片仍属于锁闭式的情节结构，而很难说是心理结构。不过，由于影片中回述部分占有相当的篇幅和分量，而现在进行时的情节过程又比较简略，这使影片既具有锁闭式结构的故事主干、有情节线索的结构特点，又避免了它的封闭性所带来的情节单一，难构成立体图景的弱点，使其在统一中有变化，繁复而不杂乱。影片中的回述部分将 50 年代中期至 1978 年以前发生的事高度浓缩，舍去了许多过程的叙述，只表现那些在人物心灵和意识屏幕上留下深刻印记的细节和片断，借以深入剖析人物的内心世界和内在情感，揭示人物的心理活动。这种结构上的剪裁取舍无疑与影片重在表现人情、人性的主旨是一致的。同时，回述的穿插既在历史与现实之间构成一种对比，又使影片对生活的反映形成一种多视点、多角度的透视。由此可见影片的艺术构思之妙。

在镜头运用方面，影片中推、拉、摇、移的运动镜头，不仅运用娴熟，而且极富于艺术感染力。如拉板车一场戏，在“山路弯弯、风雪漫漫”的歌声中，银幕上交替出现了 9 个摇镜头画面，镜头一会儿从白雪皑皑的远山摇到行进的板车旁，一会儿又从冯晴岚的身影摇向风雪漫漫的远方……人与景是那样和谐地融为一体，皑皑白雪恰成为冯晴岚纯真爱情、高洁人格、美好心灵的诗意写照。此情此景，使观众在感受到冯晴岚心灵美的同时，也随之升华到一个更高的精神境界。而最后一个摇成大全景的画面：两道深深脚印和车辙顺着辽阔的雪地伸向远方，更是为观众留下了回味无穷的思考。

影片中许多镜头的运用，体现出浓郁而强烈的抒情色彩。如冯晴岚去世后，银幕上接连出现了两组 8 个空镜头：刚刚燃尽的蜡烛、冯的破羊毛背心、切了一半的咸菜、缀有补丁的窗帘，这组镜头使人见物思人，痛惜和怀念之情油然而生；接下来是小桥、河边、山区磨坊边的小路、雪地上的脚印、车辙……一组诗情画意的镜头，这进一步延续和加强了观众对人物美好心灵和崇高精神的向往和深深怀念之情。

影片《天云山传奇》1981 年获中国电影家协会“金鸡奖”最佳导演、最佳摄影、最佳美术三项奖，获《大众电影》“百花奖”最佳故事片奖。

（李显杰、修倜）

巴山夜雨

1980 年　彩色故事片
摄制：上海电影制片厂
编剧：叶楠
总导演：吴永刚
导演：吴贻弓
摄影：曹威业
主要演员：李志舆（饰秋石）张瑜（饰刘文英）欧阳儒秋（饰老大娘）林彬（饰女教师）卢青（饰宋敏生）仲星火（饰民警老王）茅为蕙（饰小娟子）

【故事梗概】

雾蒙蒙的山城，灰突突的江水，卷向岸边的浊浪中漂浮着大字报红绿相间的碎纸屑，把人们一下子带回那动乱的年代。

朝天门码头，一艘开往武汉的客轮即将启航。被“四人帮”关押了 6 年的诗人秋石成为“钦点”的要犯，正被刘文英和李彦押送上船。为怕引起群众的关注，刘文英不得不打开了秋石手上的手铐。秋石自知此行路途艰险，眷恋地回顾着这座云遮雾掩的山城，这里，有他死去的爱妻，还有一个尚未见过面的孩子……

三等舱里，8 个人萍水相逢，开始了水上行程。这里有卖身还债、哀怨愁苦的农村姑娘杏花；有好心地告诫别人“祸从口出”，但仗义执言的品性又在不时给自己惹来祸端的女教师；有被无情斗争折磨得犹如惊弓之鸟的京剧老艺人关盛轩；有千里迢迢赶来祭奠儿子的农村老大娘；有始而上当受骗、继而觉醒，在那个“不时兴讲正经”的时代，以玩世不恭的特殊方式表露爱憎的青年工人宋敏生；有秋石和男女二解差李彦、刘文英；偶尔还有个衣衫褴褛的小女孩一边打量着舱内的男乘客，一边口里轻轻哼唱着：“我是一颗蒲公英的种子……”机敏地出入这个舱房，她提防、冷漱的眼睛里闪射着早熟的光，似乎在找谁？

全舱人各有心事和苦痛。但宋敏生认出了秋石，大家都把同情倾注在他的身上。秋石是位知名诗人，“文化大革命”以来，被抄、被打、被抓，妻子饱尝株连之苦，过早地离开了人世，留下了一个从未见过爸爸的 5 岁的小女儿娟子。……人们同情秋石，厌恶解差，尤其厌恶唯我独革的刘文英。这位“革命小将”、“左派”，矜持、冷漠，自以为肩负着“无产阶级司令部”交办的“特殊使命”，满眼“阶级敌人”地评判周围的一切。

江上，天气变幻莫测。午间，宋敏生还在阳光下上岸采来一捧野菊，奉献给他所敬重的诗人；晚间，却风雨如晦，电闪雷鸣。在舷边，秋石和刘文英展开了思想交锋，秋石直截了当地指出：“你才是真正的囚犯”、“你是精神上的囚犯”。深夜，大娘提着大枣撒向江中，祭奠儿子。老人的儿子“抗日、打老蒋都没死”，却死于武斗，葬身在湍急的大江涡漩中。一直低头垂泪的杏花对生活完全绝望，终于乘大雨滂沱之际，投江自尽。时刻都在关注他人的秋石，闻声起床紧追出去，奋身跳水相救，并用自己的身世遭遇来激励她，一定要坚强地活下去。

民警老王把流浪女孩带到船长室，并找来秋石，小娟子迟疑生硬地唱起：

“ 我是一颗蒲公英的种子，谁也不知道我的快乐和悲伤，爸爸妈妈给我把小伞…… ” 秋石顿悟这就是他那没见过面的女儿小娟子，父女两人激动地拥抱在一起。这一股股思想的浪涛，犹如江上的风雨，兜头盖脸向刘文英扑来，使她从自信、固执、迷茫、困惑、怀疑、动摇、震惊、觉醒，直至升华、飞跃到反抗。当她得知那个孤苦无依、四处流浪的小女孩正是秋石的女儿时，决心援救这对父女。最后，在船头、乘警以及李彦等全船人的通力协助下，秋石背着女儿，在宜昌上岸，走向了祖国的大地。

【评析与欣赏】

《巴山夜雨》从一个新的角度反映了“ 四人帮 ” 横行时期的社会众生相，是一部具有独特创作构思的优秀影片。它选取了一个独特的构思：在一个特定的时间（一天一夜），把一群普通人独具匠心地汇集在一个特定的空间（十几平方米的普通客舱）中，以他们平平凡凡的行为浓缩了一个巨大的社会横断面：失去了身体自由的囚徒秋石在精神上是真正自由的，押解“ 囚徒 ” 的解差刘文英在精神上是名副其实的囚徒，在舞台上扮演喜剧角色的戏曲演员在生活中扮演的却是悲剧角色，祭奠年富力强、死于非命的儿子的却是千里迢迢奔来的白发苍苍的老大娘，满口俏皮话玩世不恭的青年工人却句句都切中时弊，红颜少女抛别老父割舍情人卖身他乡，被剥夺了教书权利的女教师……他们这些由不可调和的矛盾构成的性格总和，形成了一个反常的、荒谬的时代剪影。表现出人的各种情绪：悲愤、哀伤、惶惑、恐惧、绝望……这就是“ 四人帮 ” 倒行逆施的恶果。虽说全片没有一个坏人，但它则着力展示那些身遭不幸的人们彼此间的关心、互相帮助，乃至舍己为人等等崇高的美德与情操。正因为人民群众中蕴藏着这种精神力量，所以影片预示着一个伟大的历史变革必将到来。

诗人秋石具有一颗关心他人胜于关心自己的善良、崇高的心灵。秋石自己正处于被押解的逆境中，他却十分细致地体贴关怀忧伤的杏花，劝她吃点东西，并劝慰她：“ 出远门，要当心身体，别让送你的那个人担心。 ” 而宋敏生对秋石说的几句话：“ 那一年，我去抄过你的家…… ”“ 那时候，我…… ”“ 诗稿还在我那儿……丢不了的 ” 却使秋石大为感动，终于说出了“ 谢谢 ”！还有秋石帮着大娘提着枣篮来到船舷，大娘悲痛地说：“ 抗日、打老蒋，都没有死，可这会儿……他死了 ”“ 孩子，从小就爱吃家乡的大枣，每次都给他带，这次——也带来了 ”。大娘把大枣撒入江中，秋石带着把大枣撒向江中。秋石也能理解大娘深沉的悲痛与哀愁，并感受到人民心灵的搏动，他们承受着我们民族灾难的重担。以秋石为代表的这些性格各异的艺术形象身上，让人们从风雨如晦的历史中体味到潜藏于人们心底的信念和力量。

刘文英受“ 四人帮 ” 的毒害最深，是个人性被异化的形象。影片着力表现了她的思想感情的发展变化：她从一个“ 解差 ”，到最后主动释放秋石，经历了三次雨夜沉思的转变过程。第一次，秋石一针见血地说她：“ 你是精神上的囚犯 ”，她也看到了大娘深夜祭子的动人情景和秋石安慰大娘的亲切举动；她受到震动，开始沉思自己对秋石的认识，呆呆地以致细雨飘打在脸上也浑然不觉。第二次，她亲眼见秋石舍身救杏花，又在医务室外旁听到秋石的不幸遭遇，使她进一步认识到秋石高尚的品质和情操，于是她独自在船尾甲板上踯躅，仰头淋着雨水沉思着。第三次，当她闯进民警室想告诉小娟子：秋石就是她的爸爸，却遭到了怀疑与冷遇，船长、民警老王、小娟子都

默默地不理睬她，她难受极了，冲出门去，在细雨中伏栏痛哭。这哭声是醒悟悔恨的哭声，所以结尾她才会产生放走秋石父女后的自豪，她以胜利者挑战者的姿态从挎包里取出手铐递给李彦：“ 是我把他放走的！ ”（谁知李彦却把手铐抛入水中，原来李彦早就准备到宜昌时放走秋石，这更是奇峰突起。更突出人民与恶势力斗争的精神。）影片中再现的刘文英转变的全过程，实际上是中国青年的觉醒过程，也就是影片表现的善战胜恶的美好的理想结局。

《巴山夜雨》还是“ 一部颇有独特风格的好影片 ”。（夏衍语，见《中国电影金鸡奖文集》第一辑，第 48 页）。正如片名取自唐诗那样：“ 君问归期未有期，巴山夜雨涨秋池；何当共剪西窗烛，却话巴山夜雨时。 ”影片具有“ 抒情诗般的艺术风格 ”。在影片的整个创作过程中，都广泛地借鉴和熔铸了我国古典诗词和水墨绘画的创作技巧。编剧叶楠在《西窗剪烛话巴山》中说，作品基调的形成“ 与作者生活于其中的山河和文化传统都有关，还可以追溯到孩提时母亲温柔的眼神和轻声吟唱的古老民歌所打上的底色。”（《电影文化》1981 年第二期）总导演吴永刚说，《巴山夜雨》“ 剧本的意境清丽隽永，正是我所毕生探索的道路，激发我的创作热情。1959 年我初睹吴凡同志的木刻吹蒲公英的小女孩，我深爱其意境深远。 ”（《巴山夜话》载于《电影艺术》1981 年第三期）导演吴贻弓也有同感：“ 《巴山夜雨》的内容决定了这部影片必须拍出深沉、含蓄的风格，如同水墨画一样，淡雅而隽永。 ”（《风雨同舟，灵犀相通》载《电影文化》1981 年第二辑）

因此，影片采用象征的写法，把人物和事件安排在航行于长江中的一艘客轮中，以此比喻 10 年动乱只是历史长河中的一段航程。还如贯穿全片的长江、夜月、远山、薄雾、细雨、客轮，宛如一幅淡墨山水画、一首抒情诗。诗人感悟到我们祖国和人民正经历着黎明前的阵痛，营构出一种令人压抑的窒息的氛围。特别是漩涡的运用，老大娘江中祭奠儿子的场面，以漩涡加以烘托，构成了发人回味的情与景。这不仅是影片中出现的具体画面，而且还寄寓着时代漩涡的象征意义。还如贯穿全剧的细节“ 蒲公英 ”所营构的清新而隽永的意境，吴凡的套印水印本刻《蒲公英》，它那洋溢着诗意的画面，能使观众浮想联翩。这精妙的构思被熔铸到影片之中：一是秋石回忆起他与爱人柳姑初恋时的情景，一对情人在宁静的山野追逐嬉戏，柳姑采撷了一束蒲公英，她吹开的蒲公英的种子、像一个个小降落伞在晴空里迎着五彩斑斓的阳光缓缓地翱翔飘落……渲染出他们爱情的纯洁和对未来的憧憬。一是秋石与女儿小娟子重逢后，离开轮船重获自由，爬上山坡，沐浴在清晨的霞光中，小娟子采了一束蒲公英，吹散的蒲公英种子在空中飘散着……此外，还以小娟子唱的歌“ 我是一颗蒲公英的种子，谁也不知道我的欢乐和悲伤…… ”在片中反复出现过 4 次，这是秋石写给妻子留给孩子的，成为秋石父女相认的凭据。蒲公英这一细节与那些精心营构的画面，不仅成为贯穿影片故事的叙事链，而且成为贯串全片的诗意造型。影片编导力图使每个镜头深入人的内心世界，展示人的思想情感的复杂变化，并从那段风雨如晦的历史中寻找蕴藏于人们心底的信念和力量，以避实就虚的手法，追求诗情与哲理相交融的美学风格。

影片的成功自然是与演员的艺术创造分不开的。张瑜扮演“ 革命小将 ”刘文英，演出了这一人物的自命不凡、偏执骄傲，但其精神上却承受着重重桎梏，处于群众鄙弃的境地之中，那是极度空虚的。从她眼神的目空一切，

到惶惑深思，再到孤寂痛苦……等等微妙的变化，觉察到她从自信、困惑、动摇、觉醒直到行动的内心活动过程。还有石灵、欧阳儒秋、茅为蕙、林彬、仲星火、卢青等都恰如其分地按照导演的总体艺术构思，成功地塑造出一群不同个性特点的银幕形象，一群好演员增强了影片的思想和艺术表现力。

因此，《巴山夜雨》除获 1980 年文化部优秀故事片奖之外，还获得 1981 年首届电影“金鸡奖”中的五项奖：有“最佳故事片奖”，叶楠获“最佳编剧奖”，张瑜获“最佳女主角奖”，石灵、欧阳儒秋、茅为蕙、林彬、仲星火、卢青获“最佳男女配角集体奖”，高田获“最佳音乐奖”。

（徐志祥）

珊瑚岛上的死光

1980 年　彩色故事片
摄制：上海电影制片厂
编剧：童恩正　沈寂
导演：张鸿眉
摄影：罗拯生　孙骅麟
主要演员：乔奇（饰马太）凌云浩（饰赵谦）乔榛（饰陈天虹）马军勤（饰梦娜）

【故事梗概】

在某国 W 城，爱国华裔科学家赵谦教授试制出高效原子电池。他拒绝了各大财团重金收买原子电池专利权的要求，决定把原子电池的样品和全部资料带回祖国。某超级大国的维纳司公司总经理布莱歇斯在高价收买不成的情况下，派人用武力胁迫。赵谦教授在武力威胁前，毅然摁下按纽，自动焚毁了保险柜里的原子电池资料，他也遭到暗杀。赵教授的未婚女婿、青年科学家陈天虹为实现教授的遗愿，告别未婚妻梦娜，驾着教授的私人飞机，带着原子电池样品，离开 W 城，返回祖国。

在大海上空、陈天虹的飞机被一艘军舰上发射的一束强烈的光芒击中、飞机坠落海中。陈天虹挣扎着向附近的一座小岛游去，一条鲨鱼向他游来，在这危急关头，只见一道光射来，鲨鱼即刻死去。陈天虹得以安全地游上小岛。

这是一座神秘的小岛。

岛上有一座复杂神奇的实验中心，住着老科学家马太博士和哑巴仆人阿芒。在未弄清自己的处境前，陈天虹谎称自己是个商人。当得知马太博士就是赵谦教授念念不忘的挚友时，陈天虹才讲明自己的身分。某超级大国维纳司公司 10 年前把马太从政治迫害的疯人院中弄出来,安置他在这座珊瑚岛上研究激光，经过 10 年奋斗现已获成功。刚才便是马太博士在实验中心里运用激光器杀死了鲨鱼。听到这里，陈天虹惊疑地讲到，自己的座机就是被一道光芒击落的……马太博士感到自己受了这家公司的蒙骗。陈天虹得知博士尚未解决激光器的能源问题时，就把高效原子电池拿出来。他们蓦然意识到：这家公司正企图把赵教授和马太博士的研究成果结合起来，造成一种威胁人类和平的武器，他们决心阻止这一罪恶行径。

马太博士的学生罗约瑟带着维纳司公司的沙布洛夫来到珊瑚岛，还想继续蒙蔽他，马太博士揭露他们的阴谋，心脏病复发，晕倒在地。沙布洛夫携带全部资料上了军舰，并在小岛留下定时炸弹，企图炸掉小岛、毁灭罪证。在此千钧一发之际，陈天虹配合生命重危、苏醒过来的马太博士，把原子电池装上激光器用激光击沉军舰、惩治了暴徒。马太博士也熄灭了他的生命之火。此时，梦娜驾驶气垫船飞速赶到珊瑚岛，陈天虹上船刚刚离开小岛，小岛爆炸了：马太博士的新发明虽未能留下来，但他们用生命和鲜血捍卫了人类的和平。

【评析与欣赏】

《珊瑚岛上的死光》是根据同名小说改编摄制的，它是我国第一部科幻

故事片。填补了我国电影创作中的一个空白。它把科幻故事与爱国主义和热爱和平的精神融汇在一起，洋溢着浓厚的时代气息。

从故事情节设置中看到，以某超级大国的维纳司公司为代表的扩张势力，总是处心积虑地攫取一切现代科技成果，利用到军事中去，作为侵略进攻的武器。赵谦教授研制成功高效原子电池，他们先用重金利诱、后用武力胁迫图谋不成，便杀人灭口；而对马太博士，则取蒙骗利用之法，他们以提供最佳科研条件为手段，利用科学家对科研的执著之心，让马太博士研究激光器，他们再把它转化成到武器“ 死神的火焰 ”……还有那作为背景的情节：马太博士 10 年前因抗议×国政府将他的发明运用于军事上的举动,而被关进精神病院……这说明无论是在现在，或者是在未来，都要警惕那些野心勃勃的扩张主义者。《珊瑚岛上的死光》不只是超现实的科学幻想，而且承载相应的社会意义的科学幻想，不回避科学技术的进步与社会责任的关系。

作为科幻片，它也成功地塑造了几个典型的华裔科学家的形象。有老年的如赵谦教授和马太博士，有年青的如陈天虹。他们不仅是智慧的，而且是正直的；他们既热爱祖国，又热爱世界和平，正是常言道：科学没有国界，科学家却有祖国。他以科学的态度看待人生，认准一个目标，便百折不挠地前进。影片在表现出这种共性的前提下，还形象地表现了他们的个性。

赵谦教授是理智而刚烈的。他清醒地认识到自己的发明——高效原子电池——的价值，它能在工业、军事、宇航……等领域中发挥出巨大的作用。他也放弃了可以立即成为百万富翁的机会，决意把这作为最后的礼物奉献给祖国，实现“ 树高千丈，叶落归根 ”的宿愿。他也理智地认识到，这一项发明若落到战争狂人的手里，将会给人类带来巨大的灾祸，所以他不惧武力胁迫，不惜焚毁掉全部资料，不惜奉献出自己的生命。

马太博士是赵教授的挚友，他们性格相仿，而马太博士更富有战斗精神。他嫉恶如仇，一旦明白真相，他将如“ 激光 ”一样强烈怒斥这群骗子手、强盗；甚至在生命尚存一息之际，亲手击毁了布莱歇斯和沙布洛夫所乘坐的军舰……以个人的生命换取了千万人的安全。在影片中，马太博士的这一认识是有一个演变过程的：他对科学研究的专注与执著，致使他为老友所蒙蔽利用而不自觉……而作为一个尊重事实的科学家，他听说陈天虹的座机“ 晨星号 ”被一道光束击落，也就醒悟自己再一次被人所利用了……所以才有怒斥骗子、严惩凶手的最后斗争的壮举。马太博士、赵谦教授等，集中地表现了散居海外的华裔科学家的崇高品德，他们不愧为中华民族的优秀儿女。可以说，影片《珊瑚岛上的死光》还是一首民族的颂歌。

科幻片，同样是现实生活的反映，只不过它借助了科学幻想的翅膀而已。《珊瑚岛上的死光》虽没有那种天马行空的离奇感，但也拍摄得令人耳目一新。尤其是那“ 死神的火焰 ”严惩强盗的一场，极富有幻想色彩，使得影片有较强的可看性。

（徐志祥）

学生之爱

1980 年　彩色片
摄制：台湾
编剧：林沽介　李连懋
导演：林沽介
摄影指导：林鸿钟
演员：李慕尘（饰李慕尘）林南施（饰林南施）秦昌明（饰江仲康）

【故事梗概】

李慕尘是一个腼腆而又内向的中学生，每天上学都乘火车，在同一车厢邂逅了一位清纯美丽的同年级而又不同校的女生林南施，惊鸿一瞥，使慕尘怦然心动，可是品学兼优的他却不敢贸然上前搭话。从此，慕尘每天上学搭车，必然默立原位，而林南施总是似有默契地坐在那个靠窗的座位上，彼此偷偷互见，爱苗暗暗滋生。

一日，慕尘因怕迟到跨越火车站检票口的栏杆，被车站民警逮住，受到学校记过处分，同学哗然纷纷表示不满，学校和家里父母的压力，使慕尘自暴自弃。与班上“ 问题学生 ”江仲康玩一些冒险而刺激的游戏，接触中，他发现仲康不是无可救药的同学。仲康父亲早逝，母亲改嫁，伴着年迈的阿公过活。仲康身上有着别人所没有的优点，但被忽视。他们和一些恶少打架，慕尘又被记了一次大过。

有一天，迷失而愤怒的慕尘和仲康及一些男女同学出外露营，一群恶少又来捣蛋，一场混战，仲康的头部被恶少的摩托车撞伤，变成了无知觉的植物人。骤然发生的一连串事件，使慕尘经受不住，飞车狂奔不幸失事，身心俱受重创。他幻想清纯的南施前来拉他一把，使他有所攀附。

慕尘被学校勒令退学，转到另一所高中，重新踏上人生的旅途，像火车一样循着既定的轨道，虽然平坦，但却无可奈何。他和林南施依然在火车上相遇，而且靠近，林南施对他额上的疤痕也嫣然一笑，但他们的关系依然是无言的结局……

【评析与欣赏】

《学生之爱》是台湾擅拍学生题材电影的中年导演林沽介成名之作。

林沽介生于 1944 年，台湾宜兰县礁溪人。台湾师范大学美术系毕业，曾任过中学美术老师。因热爱电影工作，1967 年起改任电影及电视剧编剧，编剧作品有《爱你入骨》、《海誓山盟》、《抚运街大惨案》等作品。1968 年起随李行、陈跃圻、陈洪民、江浪等人当副导演。1976 年以《汪洋中的一条船》获“ 新闻局 ”电影事业发展基金会甄选剧本首奖。1977 年再以《吹向平地的强风》获甄选剧本佳作奖。1980 年，首部独立执导的电影是《一个问题学生》，至今执导电影 22 部，其中除《台上台下》、《金水婶》、《失踪人口》外，均系中学生为主角的学生电影。90 年代以来制作电视连续剧《婆媳过招七十回》、《婆媳一家亲》、《初恋三十年》，前两部是喜剧电视连续剧，都有较高的收视率，后一部带科幻性的喜剧连续剧。

《学生之爱》写青春期少年对爱情的憧憬，含蓄而又别致，是一部清新可人的散文电影。李慕尘饰演一个年轻腼腆的中学生，性格内向，学业成绩

优异。他每天上学，对同乘一列火车的临校同年级女生林南施，怀着炽热的爱慕之情，他一向循规蹈矩，但按捺不住心中滋长的爱苗，在自己房间幻想向林南施表示爱的感情，但是一旦在火车上与林南施见面，总是胆怯，不敢言表。林南施也对他有意，只是含情脉脉，更不坦然言表，从头至尾，没说一句话。即使李慕尘片尾骑摩托车受伤，仍想林南施来扶他一把；到伤愈在火车上与南施见面，南施只是对他嫣然一笑，彼此心领神会，仍然没对谈、交流。编导较细腻地刻划一对内向少男少女怀春的心理。

探讨学生“罪”与“罚”问题。

李慕尘与林南施未曾开口的恋情，虽然是本片的剧情主线，可是编导的意图不在于此，从李慕尘担心上课迟到，下火车检票口铃响关门，他焦急之下跳栅栏被记大过，到第二次怀着反叛的心情故意跳栅栏，教官视若无睹，进而发展到李慕尘不顾各个方面劝阻，与被学校认为“坏学生”的江仲康交往，成为“难兄难弟”，成群结队地四处游乐，或“行侠仗义”，后来又被记大过开除转学，从品学兼优的学生变成“坏学生”的急骤的转变，才是本片探讨问题的重心：不顾及“犯法”动机的“处罚”，真有“教化”的效果吗？

探讨学生出轨的内外在因素。

好学生李慕尘“出轨”受处分，与被认为典型的“坏学生”江仲康为伍。李慕尘与江仲康交往中，人们发现江仲康并非一般人眼中那么无可救药，他还有许多别人所不能及的优点，讲义气、仗义，爱打抱不平、率直。而江仲康父亲早逝，母亲改嫁，跟着年迈的祖父过活，屡遭不幸，缺乏家庭温暖和管教，以至走上邪路，是一个极具代表性的“出轨”人物，最后成为“植物人”，为自己离经叛道付出惨重的代价，同时这种反面的教训，也使李慕尘重回火车，走上“正轨”。自此，我们的李慕尘的从好变坏，从坏转好，以及江仲康的悲剧，不能不想到，学生的本质是好的，所以“出轨”，难道不是应该由社会、学校、家庭共同负担责任？就像影片不断展现火车行驶时亘长的铁路轨道，和摩托车飞驰时，轮底绵延的公路分划线，隐喻人生应该是顺着“正轨”前进的，可是人非可控制的机械，思想和行为偶然“出轨”，光靠处罚有时无济于事，反而适得其反。这与林沽介导演此前此后许多以学生生活为背景的影片，所讨论的问题，像《一个问题学生》探究“问题学生”为何沦落，《同班同学》讨论“放牛班”（把学校认为不好或智能差的学生，集中编班）为什么受人歧视，是异曲同工，一脉相承的。看出编导悲天悯人的心怀，从中可见编导受过师范教育，注重电影言志和电影的社教功能、道德良知。

影片表达技巧圆熟，摒弃剧烈震动的推拉镜头，不用渲染煽情的手法，剪辑流畅，长镜头适当运用。由学生出身的李慕尘、林南施等用原名饰演学生，清纯、含蓄、自然。生活化的表演，带散文诗化的纪实风格，这在台湾电影中，是一部带实验性质的、难得一见的好影片。

（陈飞宝）

原 乡 人

1980 年　彩色片
摄制：台湾
编剧：张永祥
导演：李行
摄影：陈坤厚
演员：林凤娇（饰钟平妹）秦汉（饰钟理和）郑傅文（饰钟立民）

【故事梗概】

银幕上一列火车在辽阔的原野奔驰，火车上钟理和回忆：钟理和的父亲来自厂东梅县，在屏东美浓的笠山置一农场，钟理和爱上农场里同是客家人同姓又小他 6 岁的钟平妹，按客家人的传统习俗，不能成婚。钟理和受“五四”新文学的影响，离家出走，到沈阳就读于满洲自动车学校，学习谋生的技能。两年后，他回到台湾，带着平妹私奔，他母亲托妹妹给他一笔钱，表达母亲的支持和关怀。

钟理和夫妇千里迢迢从台湾来到奉天沈阳以后，先做了一阵子出租车司机。平妹理家，他们住在一家大杂院，三教九流，龙蛇杂处，邻居相处和睦。日本侵略者铁蹄下的东北，乘出租汽车的都是日伪达官贵人或日本人，钟理和放走在车上哭泣的妓女，又把日本嫖客和鸨母赶下车。后来决定辞职不干，专事写作。不久他们的长子铁民出世，由于没有固定收入，生活非常困苦。二哥理康托人给他寄来旧大衣和 100 元钱。有个汉奸“二鬼子”——保安大队长听说理和会日本话，介绍他给日本人当翻译，出自民族的自尊心，理和说：“不错，我是会讲日本话，但是我绝不会靠日本话来赚钱。”一口拒绝了这份高薪的日本翻译工作。就这样，他们在东北挨了 4 年，起先靠典当，后来完全靠平妹做折鞋盒手工和邻居帮助维生。理和的二哥钟理康捎信劝他们迁居北平。

在北平，他们开了一间小杂货店。平妹理店，理和继续写作。终于，他的第一本短篇小说集《夹竹桃》在北平出版了。抗战胜利，台湾回归祖国，二哥又来到北平，兄弟商量结果，由做弟弟的理和先回台湾看看。已经离家 6 年的钟理和带着妻儿风尘仆仆回到台湾美浓故居，父亲已故，母亲已垂垂老矣，小妹抱着婴儿来探望，眉宇间不断闪现着浓浓的惆怅和哀愁。因家境大不如前，理和先在屏东内埔中学当短期教员，教北京话。因咯血病倒，只好回美浓老家休养，由平妹出外打工挣钱养家。

入冬，钟理和病情加剧，只得送台北疗养院治疗。平妹背着稚龄的小孩，牵着大儿子，送坐在轿上的理和，俩人不胜依依。理和在住院期间，平妹到医院探望，此时家里能卖的都卖光了，但还要锯掉肋骨动肺部手术，才有生存的希望，平妹叫他安心治病，钱另外设法。理和手术前遗留给平妹的遗书，凄凉悱恻，叫人心酸。理和虽然死里逃生，避过劫难，可是 3 年里产业卖尽当光，回到家里只能过着半疗养、半写作的生活，从此家计完全由平妹一人独撑，从事粗重的劳动，挑砖头，挑香蕉，甚至不得不去盗林扛木头卖钱。

理和不停地写，报章杂志不停地退稿。为了生活搁下写作，养鸡喂鸭聊补家计，理和叫次子立民将锯子还给别人，立民只将锯子让别的小孩还给物主，掉失，被理和鞭打一顿，立民去买米糠劳累过度，重病不治去世，理和

自疚，悲痛不已。邻里劝慰他说：“ 汗水流进田里，一定会长出稻子来。 ” 写作是理和的理想，也是他的本分。理和咯着血强打精神笔耕，平妹默默地做工。前后经过 11 年，钟理和的《笠山农场》终于获得《联合报》副刊主编女作家林海音的支持，获得台湾“ 中华文艺奖金委员会 ”小说二等奖（头奖空缺）。一天，理和写作至深夜，平妹劝他早睡，理和了无睡意，夫妇出外漫步在溪边小路，理和对平妹说，当初不该让平妹跟她私奔，平妹说有两次好让她担心：一次是怕钟理和到奉天两年不回来接她；一次是送理和到台北治病怕从此见不到他回来。不幸此时钟理和的肺病已到晚期，走到生命的最后历程，铁民拿着报社寄的稿费向理和报喜，进屋只见理和伏在桌上，是在修改中篇小说《雨》的时候，咯血，惨然而逝，时年仅 45 岁。台湾文学界称钟理和是“ 倒在血泊里的笔耕者 ”，“ 他的精神，也正是中华儿女高风傲骨的气节 ”。

【评析与欣赏】

李行自 1958 年独立导演《王哥柳哥游台湾》，到 1985 年导演《唐山过台湾》，近 30 年间共拍 52 部电影。他的电影包括两部分：纪录片和故事片。他的电影艺术创作可分为五个时期：台语片时期、国语片黄金时期、艺术电影时期、商业电影时期、民族电影时期。第五期的电影以爱国、传统、乡土为主，突破李行式琼瑶电影模式，回归到李行 60 年代乡土写实风格。《原乡人》是李行乡土传记片的代表作。它是日据时代出生的乡土文学家钟理和一生悲苦际遇，以及他与爱妻钟平妹的动人情史。

钟理和是台湾著名乡土作家，生于 1915 年，台湾屏东人，“ 原乡 ”广东梅县。钟理和风骨神貌、道德形象昂然卓立。他在日据时代只是小学高等科肄业，他的中文也只读过一年私塾，他不断自修，无师自通。钟理和的作品，无论小说、散文、日记、书简，笔风朴素不华，脉络一贯，总是真实、自然、平易、诚恳、亲切感人，字里行间总是流露着爱心和宽恕，虽然历尽坎坷，备尝人间疾苦，反而无怨无恨，有一种特有的心智真诚。电影《原乡人》改编自钟理和的同名小说。小说中的原乡人起先是两位老师，以后随视野渐次拓宽，原乡人由客家而广东，而江南，而整个祖国大陆，然而在作者书中的所谓原乡人是社会底层的人物。而在日本人的教科书里的中国人叫“ 支那人 ”，“ 代表衰老破败，代表鸦片鬼，卑鄙肮脏的人种。 ”书中提到对理和发生决定作用的二哥——同父异母生的理康，他是民族主义者，心向祖国大陆，曾经到过大陆，“ 七 · 七 ”事变后，再度到祖国大陆，去过重庆，钟理和也跟着到“ 原乡 ”，但理和没有给自己定下什么计划，只想离开台湾，也没有到重庆去找二哥，最后作者说：“ 我不是爱国主义者，但是原乡人的血，必须流回原乡，才会停止沸腾！ ”小说中的《原乡人》没有平妹，作者离开台湾到东北，主要受二哥的影响。而电影中的《原乡人》，则强调主要是为了平妹，受世俗的阻拦，为了争取跟平妹的婚姻自由，愤而离家出走。这是小说与电影最大不同的地方。原著行文流畅自然，读来有真实感，不失为作者 20 岁前生活的自传性缩影。但它没有传统小说的完整、严谨的结构，更没有现代小说那样着重心理分析、讲求“ 意识流 ”，它跟作者许多作品一样，只采用一种既有的现实素材作为小说的内容，难免在题材的拓展、对主题意识深一层的探究和内涵集结上，都受到限制。如果说原著是钟理和前半生的传记，而电影则是他后半生的生活写照。故事紧衔着他从“ 奉天 ”习得汽车

的驾驶，返台携平妹私奔开始，到他咯血谢世结束。

编导以《原乡人》作片名，刻意塑造钟理和对原乡祖国大陆的向往、眷恋和怀念，表达化解不开的中国情结，是台湾一部成功的台湾作家传记片，是李行电影艺术创作又一里程碑。

该片以真实人物的生平事迹为依据，采取艺术手法、传记形式拍摄。描写著名人物生活经历、精神面貌及其历史背景，以及在他所从事的领域作出的贡献，要求所描绘的人物的重要事迹必须忠于史实。在叙述中可以写其生平经历，也可以截取人物的某些重要生活片断。台湾曾拍过《英烈千秋》等歌颂抗战将领的传记片，以及一些古代封建君主、妓女之类的宫闱史、艳史。而把杰出作家拍成传记片，在台湾这还是头一回。

一部电影，90 多分钟里，要对一个人的一生事迹和心路历程，作完整的叙述，有许多无法克服的困难，尤其像《原乡人》这种传记，主人一生坎坷，奋斗不懈，又默默无闻，女主角的戏又重，故事经由台湾，而东北，而北平，再回台湾，经历日本殖民地和国民党统治下，两个不同的政治制度的社会生活方式，每个地方有每个地方不同的风俗人情，男女主角又各有不同遭遇的幸和不幸。任何疏忽都有可能破坏这部传记片必须遵循的真实性和完整性。此部电影的编导撷取钟理和带平妹私奔，在沈阳、北平的家居生活，以及回台湾后钟理和带病写作，夫妇相濡相携，钟理和成为一个乡土作家艰难历程，其题材的取舍，剪裁得度，忠实而成功。

导演把握了传记片写实的风格，并富有浓厚的乡土色彩。平淡中显温暖，朴实里流露真情，没有明显的戏剧冲突，但却真实地勾勒出一幅平凡琐碎的家庭生活的淡淡温情。人物刻划十分成功，钟理和、平妹性格鲜明，戏的调度，内涵寓意编排巧妙。人们从电影中真正体会到伟大的爱情，必须建立在双方的理解上。如片里理和入院治疗，邻居为虚弱的他做了一副简陋的轿子，神色黯然的理和上轿的时候，一边倚靠平妹，一边牵着长子，频频嘱咐；而平妹背负着婴儿，强忍着泪水，不知此番一去他是否能回来，不胜依依；以及理和出院回家，晚餐一桌素菜，仅有两个荷包蛋，平妹先夹一个给理和，理和从碗里夹给小儿子，平妹又从小儿子碗里夹还给理和，镜头再摇向小儿子，作面部特写，既生动，又入戏，寓意深切。又如钟理和的《笠山农场》得奖时候，平妹闻讯趋前探问，理和顺手把报纸递过去说，你自己看吧，平妹说我又看不懂；他收回报纸，说我念给你听，而信口念出一对姓林的人结婚启事，末了还说：“ 同姓结婚并不限我们，我们两个姓钟的人结婚并不错嘛！ ”这真是神来之笔。暗示“ 我总算出头了，你没有嫁错人，从现在开始，该我报答你了 ”，末了平妹哭着跑开，他也低头哭了。这是在病榻上撰文为生的穷困潦倒的作家事业有成之后，一对患难贫贱夫妻悲喜的心境写照。

影片中父子亲情历历在目，立民去世周年，钟理和在儿子坟前，悲怆地呼唤在荒郊的儿子的孤魂跟着回家。后来理和让小儿子骑在背上，让小儿子鞭打自己，末了还抱起儿子教他用力打，暗示他对二儿子立民的死的一种内疚和赎罪的情感。

同时，影片呈现李行导演一贯的乡土写实路子，他没有刻意去展现 30 年代关外风光、故都名胜，以及一些壮观的外景，也没有眩眼的内景，剧中人清一色是乡土人，大声讲话，大碗喝水，大口吃饭，身着粗布衣裳，主人翁的周围人讲的东北话，或北京话，没有时下台湾文艺片男欢女爱那样追来追去，左拥右抱。为力求逼真写实，叙述钟理和夫妇回到台湾后的忧劳，导

演在屏东美浓把钟平妹一个朋友的废旧房屋，按钟理和的旧房子重修，开辟了菜园，种植了椰树，保有四五十年代钟理和家居原有风貌，和屏东风土特色。

林凤娇和秦汉演出传神、默契、生动，诠释、塑造主角形象极为成功。

饰钟理和的秦汉和饰钟平妹的林凤娇，都是台湾中生代杰出的演技派演员，他们不仅熟读钟理和的作品，熟悉角色的生活，还经常同理和的遗属交谈，精确把握主角的性格特点，演绎角色形神近似。秦汉饰演钟理和，自始至终都是一种平淡无华的朴实造型，尤其在后半段疾病缠身，欲振乏力时，深深透露着一种受挫后的落寞情怀；而重振旗鼓之后，又流露一股悲苦生命中不亢不卑的坚强生存意志。秦汉为了达到钟理和得病脱发，骨瘦如柴，容颜憔悴的外表，特意把头发剃光，节吃少睡，把身体“弄坏”。虽然是钟理和的传记，但戏分中，林凤娇戏不比秦汉轻。秦汉在钟理和出院后，由于少了七根肋骨，歪着身子，戏分加重，始有发挥。林凤娇的戏则自始至终，贯串全片，演来莫不丝丝入扣。在前一年金马奖中林凤娇因《小城故事》饰哑巴女阿秀获最佳女主角奖，其实林凤娇在《原乡人》中的演出更胜一筹。林凤娇演活了钟平妹矜持温柔的特质，举止上更有不疾不徐的含蓄谈吐。从平妹跟理和私奔那天起，到钟理和一生止，她总是默默地独撑家计，始终对理和谅解，不断服侍他，安慰他，鼓励他，而从不抱怨。尤其当她为了增加一份收入，不惜去盗木材，戴着斗笠、肩扛木头的平妹，受到警察追赶，在一阵一阵警笛声中，心悸地在丛林中奔跑……林凤娇把钟平妹那种客家妇女含辛茹苦、贤妻良母的美德；那种善良、忍耐、节俭、无条件奉献的爱，以及柳眉杏眼间的美，表露无遗。

此部影片获 1981 年台湾第十八届金马奖最佳童星（郑傅文）、最佳电影插曲奖。

（翁清溪）

源

1980年　彩色片
摄制：台湾
原著：张毅
编剧：张永祥　张毅
导演：陈耀圻
摄影：林文锦
演员：王道（饰吴霖芳）徐枫（饰江婉）翁浩伟（饰吴庭荫）姜厚任（饰吴庭芳）

【故事梗概】

广东嘉应州人吴霖芳跟父母移居台湾，吴霖芳先遭母丧，接着父亲醉死溪畔。为了葬父，吴霖芳卖身到福生染坊做苦工，在日常生活中与江老板的闺女江婉萌生恋情，向江老板求情，反遭江老板一顿毒打。于是他与江婉私奔，逃到苗栗县出磺坑垦荒度日。

垦民与通事邱荀发生冲突，吴霖芳临危受命，与垦民同心同德，开辟石围墙村庄。吴霖芳在龙溪畔发现有怪味的黑水油花，弄回来烧饭、照明，请教了留过洋的教师杜世用，才知道大洋的西方早已发现这种有价值的火油叫石油。吴霖芳就时常带着火油到集市上卖，补贴家用。

几年后的除夕，全家回到福生染坊，取得老丈人的谅解。咸丰十一年七月中元节，乡民举行祭典，在河里放溪灯，突然间，地震山摇，河底断裂，石油冒出，河里浮油，大火冲天。外国资本家闻讯赶到，妄图掠夺这里的石油资源，通事邱荀利用特权把采油权卖给外商宝顺洋行，引起了一场争油械斗。自此揭开了吴霖芳为开采石油奋斗终生的序幕。

吴霖芳为挖掘地油（石油）经历了非常人所能承担的磨难，妻子江婉为维持家计，中染料毒素过深而难产死亡，长子吴庭荫又因调解挖油纠纷，在械斗中为护卫老父而献身，次子吴庭昭不体谅老父为开采石油的苦心，离家出走。

光绪二年，吴霖芳得官方协助，请来两名美国石油技师，携带来新式钻探机，在搬动机器上山时，因牛车不慎撞倒土地庙，引起村里搬运工拒斥之举，已老态的吴霖芳咬紧牙关独力牵拽牛车，终而感动村民和外国人同心协力，把机械拉到矿井旁。

几经波折，吴霖芳实现挖掘新石油井的愿望，正式开采石油之际，大雨滂沱，油柱冲天，吴霖芳欣喜若狂，不料雷电引发大火，吴霖芳躲避不及，在火海中，双手缓缓捧起黑色的原油，手掌上还闪着蓝色的磷火，壮烈牺牲。

次子吴庭昭得悉老父去世消息，不胜悲痛，在老师杜世用和妻子的激励下，继承父志，重开油井。最后，台湾的第一口油井终于成功地喷出油来。

【评析与欣赏】

世间万物都有根源，根源是万物发生的起点，是生命的原动力。树有根，水有源，人类有了开疆拓土的祖先，后代才能开创承先启后的事业，家庭、民族亦因此才能繁衍壮大。

中国五千年的伦理传统，甚为重视血缘的绵延，民间产生许多类似“饮

水思源”、“源远流长”的观念和传说，借此向祖先表达无限的感恩，激励后代，延续传统美德，激发人们爱护家园、乡土和民族的情操。《源》正出于这种理念，耗巨资摄制了这一具代表性的电影。

《源》的诞生起源于 1976 年 12 月 13 日台湾《联合报》上一则小新闻，美国学者赴台，表示台湾最早石油开发，是美国人在苗栗后龙溪边完成的，要求在该处立碑纪念，另一英国石油学者保罗·吉丹斯指出，台湾最早的石油是 1878 年由美国技师简時和洛克开发的。但台湾石油公司经过一番考据，证明台湾第一口井是由中国人邱荀自行开凿的，时间是 1861 年，远比美国人在台开井时间要早 16 年。

在此前后，世界性文化寻根文艺思潮中，像美国《根》等的影视作品广受欢迎。上述报道引起了在美国南加州大学获电影学硕士的台湾导演陈耀圻的注意，他向私立新闻专科学校电影科毕业的青年作家张毅，提出将此条新闻写成小说，再拍成电影的构想。张毅毅然辞去维持家用的高薪工作，翻山越岭，实地采访遗老，不眠不休寻查古籍文献，从“台湾石油探勘纪要”中，查出开凿第一口油井的邱荀，在苗栗县志中发现居住在石围墙里的吴霖芳开垦土地时，发现溪边石隙渗出石油；从台湾通史查到光绪四年沈葆桢巡台时曾聘请美国石油工程师二人到台，住在石围墙协助开采石油。从文献古籍和实地访问中，张毅已勾勒出台湾先民开发石油的轮廓，但影片凭史料无法写出有血有肉的平凡又伟大的人物和史诗性的大故事，于是运用丰富的想象力，为台湾采油先驱吴霖芳这位历史人物，编撰了一个动人的故事，让台湾先民强旺的生命力跃然在纸上、银幕上。它不仅是作家、导演的一种情绪、一种感动，而是一种历史感，更是真真实实民族根源精神感召。影片的内蕴超越了影像所陈现的意义。

影片成功地塑造了吴霖芳的艺术形象，表达了台湾先民勇往直前、毫不退缩的开拓精神。

影片追求艺术真实。首先编导着重史料考据，在人、事、时、地、物各方面都花了许多时间考据，制片态度严谨，捕捉早年台湾乡民的民风，道具、布景、服装与当时风貌接近，穿插台湾歌信戏、江南小调，多带有地方色彩，使得虚构的故事，确实带有史剧的色彩。屡屡展现的浩大场面，诸如福生染坊，鹿港市街等搭景都饶有气魄，甚至地陷石围墙村落，火烧后龙溪，及油井爆炸等特技场面，也处理得富有真实感，特意请来了日本东宝电影公司的特技小组协助设计影片中地裂山崩、水底喷油、河山大火、油井爆炸等灾难性场景，气势恢宏，十分壮观。同时陈耀圻在多个内、外搭景里，场面调度运用自如，并用低暗的摄影作为贯穿全片的基调，衬出吴霖芳的心境、环境、历史感，表现了浓郁的台湾风情和中国人沉稳厚重的处世哲学。在美国得克萨斯州立农工大学就读过的王道，曾参加美国拳道比赛获冠军，从影以后，以演动作片见长。他主演吴霖芳，自青年到满脸皱纹的老年，经历雇工、村里带头人、家长多种身分，爱情和事业的种种经历，演得十分传神。徐枫饰江婉，由脾气骄纵的富家千金，到吃苦耐劳、精通农事、家务的妇女，私奔、分娩、濒临死亡等不平凡生活经历，柔中带刚，演得深沉含蓄，把一个台湾封建时代妇女坚贞贤淑的形象演得栩栩如生。徐枫因塑造江婉的形象十分成功，登上了“金马皇后”的宝座。

此片为中影公司第 100 部作品，是中影成立以来投资最大、耗时最久的巨片之一。投资 6000 万元台币，花了 227 天才摄制完成，动员专业演员和群

众演员近 6 万人。特请著名服装设计专家范吉玉设计旧式服装，美国好莱坞的里奥 · 卢提度指导化妆。高大、英俊的《归乡》男主角约翰 · 菲利浦 · 劳饰工程师简时，简时的情妇卢玛由金发、碧眼、身材健美的黛博拉 · 桑饰演。

《源》片时间横亘 50 年，人物庞杂，因片长关系，人物多藏头露尾，欲言又止，剧情分岔，又无力收束，影响了全片一气呵成的气势。《源》在 1980 年第十七届金马奖获最佳剧情片、最佳男女主角等六项提名，最终获最佳女主角（徐枫）、最佳美术设计（张季平），获第二十六届亚洲影展最佳编剧（张永祥、张毅）。台湾 “ 中国影评人协会 ” 1980 年度十大国片第二名。

《源》导演陈耀圻，1938 年出生于四川成都市，1945 年随父到台湾，成功大学建筑系肄业，毕业于美国芝加哥艺术学院，获洛杉矶加州大学电影学硕士学位。1965 年学成回台湾，受聘于中影公司担任编审，曾以陈宁为艺名主演李行执导的《玉观音》一片。1972 年为美国大学人类研究学会执导两部纪录片《台湾的稻米》和《香港的渔村》，皆获得较高评价。1972 年受台湾 “ 交通部观光局 ” 之邀再拍纪录片《中国传统节日》，获得同年美国加州旅游影片展第一名，次年又获第十九届亚洲影展最佳纪录片奖。1970 年首次导演剧情片《三朵花》，到 1990 年共执导 21 部故事片。陈耀圻作品水准起伏很大，成绩较佳的有《乡下毕业生》、《爱情长跑》、《追球追求》、《蒂蒂日记》、《无情荒地有情天》、《源》、《晚春情事》、《明月几时圆》。

（陈飞宝）

喜 盈 门

1981 年　彩色片
摄制：上海电影制片厂
编剧：辛显令
导演：赵焕章
摄影：彭恩礼　程世余
演员：于绍康（饰仁文爷爷）王玉梅（饰仁文妈）张亮（饰仁文）王书勤（饰强英）马晓伟（饰仁武）温玉娟（饰水莲）洪学敏（饰仁芳）毛永明（饰龙刚）孙景璐（饰强英娘）

【故事梗概】

故事发生在某山村里。青年农民陈仁武与薛水莲新婚之夜，大嫂强英见新娘穿的涤纶绸裤，要丈夫陈仁文也为她买一条。正巧此时龙刚进城回来，带了一条涤纶绸裤料送给心爱的女友、仁文的妹妹仁芳。仁芳去找大嫂做裤子，强英以为是仁文为她买的。仁芳告诉她裤料是她自己的。强英胡乱猜想一定是婆婆给小姑子仁芳买的，于是就找到婆婆也要裤子。善良的妈妈没办法只好去借钱为儿媳妇买裤料。这件事让新媳妇水莲知道了，她拿出自己绣花挣的钱交给妈妈去为嫂子买裤料。强英拿到裤料后反说妈妈“是属牙膏的，不挤不出油”，还不满意，以后又与仁芳发生了争吵。强英硬说一家人都欺侮她，闹着分了家。分家时又提出弟媳妇结婚有大衣橱，分家也得做个大衣橱。水莲为了宽老人心，让出自己的大衣橱。

家分了，强英却不肯养活老人，气得妈妈发病住医院。

这时，强英又和呱呱鸟暗中商量，要给仁芳找个婆家嫁得远远的。呱呱鸟乘仁芳的妈妈病愈出院之机，花言巧语为仁芳说媒下聘。仁芳的妈妈不知女儿与龙刚暗中相爱，收下了人家的礼物。强英又将呱呱鸟说媒的事告诉了龙刚，使得一对情侣产生了一场风波。

家虽然分了，强英勉强答应赡养老爷爷。可是对老爷爷另眼相待。强英带着儿女小山、山花吃虾米肉馅饺，却给老爷爷吃窝窝头。老爷爷吃糠咽菜半辈子，辛辛苦苦拉扯出儿孙一大家子，而今反遭虐待，怒斥了仁文后离家而去。陈仁文羞怒交加掴了强英一巴掌。强英生气回娘家，强英娘反而火上加油要她继续闹，等仁文来赔罪。仁文来了，但他提出要与强英离婚。左邻右舍也都批评强英不该虐待老人。强英受到震动，夜来入梦，见家人个个形象高大，自己却变成自私渺小的人落入深渊，梦醒悔悟，星夜赶回家中，向老爷爷认错。一家人和和睦睦地开始了新的生活。

【评析与欣赏】

《喜盈门》是一部具有现实主义传统的反映农村生活的影片。该片以生动的艺术形象展现了农村一个家庭中婆媳、夫妻、姑嫂、妯娌之间的矛盾，歌颂了精神道德高尚的新人，鞭挞了自私、狭隘的守旧者。

影片紧紧围绕主线展开了错综复杂的冲突，把几对矛盾巧妙地交织在一起，编导通过对家庭矛盾的表现，生动地揭示了各个成员的思想情绪和精神面貌。影片主要突出了爷爷、婆婆与大儿媳强英之间的矛盾。大媳妇强英为了让自己的丈夫，孩子过好日子，她对老一辈的爷爷和婆婆态度冷漠，甚至

虐待；对妯娌和小姑寸步不让，施行蛮横手段。一件涤纶绸裤料的误会，一个大衣橱的争夺，一次吃两样饭的风波，甜蜜的私房话和说长道短，把一个破坏家庭和睦的消极因素，淋漓尽致地展现在观众面前，引人入胜，发人深思。

该片在表现农村伦理道德上，正如导演赵焕章在谈到影片的现实意义时指出，看到农村迫切需要解决的一个问题，即是建设社会主义新农村，不但要有物质文明，还要有精神文明。敬老爱幼，抚养父母是中华民族的传统美德。然而在那个浩劫动荡的年代里，学生整老师、儿子斗老子，把老一辈斥为老朽，民族的美德和传统破坏殆尽，为了荡涤动乱时期给人们精神上带来的污泥浊水，提倡一种高尚的社会道德，使老少团结、家庭和睦、社会安定，拍摄《喜盈门》很有必要，她是一部歌颂一代新风的影片。

影片从生活实际出发，通过真实、自然、生活化的现实主义表现手法，在矛盾和冲突中刻划了几个性格鲜明的人物：水莲的贤慧、温存、顾全大局，老爷爷的宽容厚道，婆婆的心地善良和爱媳妇、爱女儿，他们在影片中都是实实在在活生生的人物。在色彩瑰丽的戏剧冲突中，这些人物没有被教化，而且真正展现了她（他）们纯朴高尚、有一颗水晶般透亮的心，影片中的人物是我们生活中所熟悉的，并具有典型性格的艺术形象。有许多情节是通过编导捕捉的生活中最具代表性、最能令人信服的细节，在影片中给以巧妙地运用，使其达到良好的艺术效果。如仁文拉强英去离婚，许多群众爬在墙上围观，并不时夹杂着各种议论，以及小孩子上到树上和跑进院子里去看，很真实、很生活化。

影片编导对于重场戏施以浓墨异彩，细腻地描绘人物的性格特征。譬如：水莲让柜，仁文“闹”离婚，小姑子的爱情风波，特别是强英家那场吃饺子和窝窝头两样饭的戏更为细腻。那是一个秋雨淅沥的夜晚。强英背着爷爷吃水饺，心里不是滋味，仁文想到爷爷难易下咽，两个天真的孩子正吃得喷香。此时，冒雨抢场归来的爷爷敲门进屋，坐下后吃着窝窝头和咸菜，当孩子将一盆饺子捧着送到老爷爷面前时，将剧情推向高潮。在这场戏中，导演调动了一切艺术手段，充分发挥了电影表现的艺术特点，镜头的“动”——一推拉摇移跟，错落有致，一气呵成。这场戏中，人物的性格对比十分鲜明：强英的自私、骄横；仁文的憨厚、软弱；孩子们的天真、可爱；老爷爷的善良，都表现了出来。最后结尾一场戏，吃团圆饺子时，老爷爷意味深长地说：“过去的事，谁也不准提啦！她（指强英）终究还是个孩子，改了就好了，做老的不能抓住孩子们的把柄进棺材！”影片深深揭示了老爷爷的心灵美，升华了人物性格。这两场戏的前呼后应、相映生辉，显示出编导的构思新颖和奇巧。

影片的台词写得通俗化、性格化。尤其强英的台词更是集中了民间语言的精华。粗犷而幽默，完全是从农村生活中提炼出来的，有着浓厚的生活气息和鲜明的个性色彩。如：“你可要一碗水端平啊！我倒没啥，人家水莲可是刚进门。”一听就明了她是个既想占便宜，又想当好人，心眼比马蜂窝还多的人物。又如：老爷爷怒斥仁文的一席话，也很有分量、很有分寸。加上演员表演技巧的娴熟、精湛和思想感情的真挚强烈，得到了充分的发挥，起到了感人肺腑、催人泪下的效果。

影片在摄影风格上追求农民所喜爱的朴实、明快的传统年画格调。戏的情景大部分都在院内、门前、屋里，它在一定程度上给场面调度带来一些问

题，但导演、摄影千方百计打破了四面墙的阻隔，巧妙地开拓镜头角度，利用门、窗、台阶，发挥了摄影机的推拉、仰俯等特点，把镜头拍“活”了，并又把场面拉到广阔的农村田野、村头、集市、河边、树下等地，影片中犹如风俗画样的景色，强烈渲染了影片的农村气氛。

由于该片的艺术构思独特，生活气息浓厚，影片赢得了广大观众的好评。1982 年获第五届百花奖最佳故事片奖。

（朱琪）

乡　情

1981 年　彩色片

摄制：珠江电影制片厂

编剧：王一民

导演：胡柄榴　王进

摄影：梁伟雄

录音：蒋绍绮

美工：黎淦

作曲：杨庶正

演员：吴文华（饰田秋月）黄小雷（饰田桂）任冶湘（饰翠翠）王进（饰匡华）黄锦棠（饰廖一萍）

【故事梗概】

田秋月是位善良文弱、饱经风霜的农村妇女。这天她怀着喜悦的心情送儿子田桂和养女翠翠到乡政府登记结婚。然而结婚证没领到，却传来田桂不是秋月亲生儿子的消息。

原来，田桂的亲生父母匡华和廖一萍早年参加革命，在一次战斗中，不得已将 5 个月的孩子田桂寄养在老乡家里。几经周折，田桂又由田秋月抱养，后来还收养了孤儿翠翠。秋月含辛茹苦拉扯二人长大，母子 3 人相依为命，解放后才过上了幸福安定的生活。而匡华夫妇寻子，打听到田桂的下落。

秋月通情达理，克制住自己的感情，推迟了田桂与翠翠的婚期，让田桂进城去见父母。田桂临别时告诉翠翠：五一节他就回来成亲。

如今匡华与廖一萍都是某市的负责干部。廖一萍见到儿子喜出望外，要按自己的意愿洗掉儿子的泥巴味，为他改头换面、安排一个好前途。可田桂很难适应安逸的生活，他忘不了家乡、养母，更忘不了翠翠。对此，廖一萍十分不满，她千方百计要留住田桂，并试图割断田桂与翠翠、秋月的关系。

秋月和翠翠在乡下苦苦地盼着，每晚翠翠都在灯下为田桂做鞋，做了几双，田桂却依然未回。田桂在速成中学学习，认识了市委组织部长的女儿莉莉，廖一萍有意撮合，田桂却袒露了自己与翠翠的恋情。廖一萍大为恼火。

聪明有主见的翠翠给匡华寄去一双布鞋，常常外出的匡华马上意识到家中出了问题，他批评了廖一萍，支持田桂去乡下接来秋月和翠翠。田桂回到乡下，三人团聚高兴不已，正打点行装准备进城，忽接廖一萍来电，只让田桂带翠翠一人，不准接秋月。田桂痛苦万分，决心就留在乡下与养母和翠翠同甘共苦。

为了成全匡华夫妇与亲生儿子完聚，田秋月甘愿自己承受那份精神折磨，她决定亲自送田桂和翠翠进城。在匡华家中，田秋月发现廖一萍正是自己当年舍身救出的姐妹，她没有说出这件事来，留下那时阿萍所赠的半把木梳，独自悄然离去。

清晨，众人才发觉秋月已走。丈夫的批评，事实的教育，使廖一萍羞愧满面。当大家急急赶到火车站，列车已由慢而快，呼啸远去。月台尽头，满眼泪花的田桂和翠翠高呼着“妈妈”！

【评析与欣赏】

无疑，《乡情》有一个精彩的故事：在战争年代，地主家的丫头廖一萍为反抗做国民党官员姨太太的命运、在阿月的帮助下与恋人匡华逃出了虎口……已是红军战士的廖一萍被白军追捕，无奈将襁褓中的独子交给老区的一户农家收养，不幸走漏风声，农家夫妇被害，孩子却又意外地被顶替廖一萍当了姨太太的阿月救下并抚养成人；解放后，匡华夫妻都身居要职，经多方打听寻访找到了儿子下落。田秋月忍痛割爱送子上门。一对几十年前共命运的穷姐妹如今相逢却不相识。这里，事件发展流程连续完整、因果关系明晰无误、矛盾冲突尖锐复杂、偶然巧合的戏剧性场面，一切曲折动人故事的构成元素均兼而有之。

这是一个延续了 20 多年的漫长的故事，假如从头讲起，那会是格外地枝蔓繁杂而令人厌烦。于是《乡情》导演精心地选择了最接近冲突开端的那一刻作为影片的开始：已长大成人的田桂与两小无猜的翠翠去乡政府登记结婚，文书在一番善意的戏谑调侃与祝愿之后，突然不发证给他们了。这导致了影片赋予主人公的愿望实现的迫切意图——结婚受阻，而把引发这一矛盾冲突的往日的历史用对话和闪回的镜语显现出来，从而构成《乡情》的双时空结构方式。闪回镜语组成一个完整的情节段落，对现在时空产生不可或缺的影响与阐释。由此它在电影本义中具有了非同小可的结构意义，没有过去时空，则现在时空就会飘虚而无从把握。在现在时空里，主人公们与阻碍其实现目标的力量展开了各种形态的冲突：在民政局干部关于田桂是否她的亲生孩子的追问面前，田秋月曾做过本能的自卫，她喃喃自语：“ 是我的孩子…… ” 翠翠别具一格地把写满爱情的布鞋寄给了匡华，田桂进城后又无时无刻不受到亲生父母温情的感动和优裕生活、青春少女的诱惑，而能激起他足以抗拒诱因的意志强度则来自于对往日虽苦难却美好温馨的生活与情感的回忆,当田桂被亲生母亲以积蓄了 20 年的爱心精心打扮要他脱尽土气焕然一新时，他浮想联翩的却是养母曾拮据困顿到连给爱子一件小背心都买不起，那首古老的《摇篮曲》穿越遥远的时空萦绕于田桂耳旁，令他怀想而情不自禁，令他辗转而夜不成眠。此情此景，感人至深。而礼赞母亲在温馨的乡情中升华为一段美奂美伦的华彩乐章，更是动人心弦。

影片中的母亲，已超越了词语本身狭隘的语义而具有了十分阔大丰厚深邃的内涵，与人民无异。母亲不仅以她博大的胸怀拯救了象征革命力量的廖一萍，使她免遭厄运，还以血浓于水的骨肉之情把革命的后代培育成人。主题深化无疑得力于情节结构的特别格式。

在片子反复阐释的主题中，女性形象是和乡情中最美好难忘的母爱融为一体的。由于编导者表达主题的执著，造成在人物形象塑造上的偏差：三个女性形象光彩照人，两个男性形象则流于理念平面而显逊色，匡华充其量只是个理应如是说如是做的党的高级干部概念的表现，在影片里是召之即来挥之即去，想要激化矛盾时便让他退下，想要缓和矛盾时他便不期而至；田桂被贴上淳朴忠厚的性格标签，但对他行为抉择时的内心变化、情绪波动则开掘极少。比较而言，三个女性尤其是二位母亲形象要丰满得多。田秋月可说是一个完美的母亲，是中国妇女传统美德的化身，其性格中的克己隐忍、牺牲奉献等都能从中华民族博大精深的传统精神里找到注释。20 年含辛茹苦带大的儿子一眨眼功夫被别人认了去竟无半句怨言，反来劝慰田桂和翠翠：不能编瞎话欺瞒人家，怕对不住天地良心。她还格外善解人意：“ 你亲生父母盼儿子盼了 20 年啊！ ” 即使在廖一萍知恩不报三令五申不许她一同进城时，

还仍能隐忍克己。只是不忍心看着青梅竹马的田桂、翠翠天各一方，才决心送他们进城。如此的善良忠厚，宽以待人令人唏嘘叹为观止。

廖一萍则是一位现实的母亲，并不完美。她以母亲特有的方式爱着 20 年未谋面的儿子：送他上学、安排工作、选择对象，并为儿子提供尽可能多的优裕生活条件，却无法与亲生儿子的内心要求相沟通，她还一厢情愿地想斩断儿子与丹桂飘香的田家湾的精神联系。与田秋月比，她太自私，再加上身居高位而派生的漫无边际的优越感就显得极不近情理，也正因此这个人物才更真实。到影片高潮处，其性格有一个逆转：廖一萍与田秋月的性格情感冲突由间接（从田桂的情感变化反映）发展为正面交锋，一方软中藏硬咄咄逼人屡下逐客令，另一方则不卑不亢以静制动维护人格的尊严。这是一个高潮将临时精彩紧张的场面，从这里可生发出若干个迥然不同的大结局，《乡情》的编导们舍弃了人人欲求的深刻冷峻，而借助于情节的巧合，让 20 年前救过阿萍的阿月与 20 年后的田秋月合二为一，虽让评论界大哗，却保持了影片风格的统一——优美明净的叙述中充满淡淡的温馨忧伤。逆转对于廖一萍其人而言则构成了绝妙的反讽。廖一萍拒绝田秋月的直接动因在于其国民党官员姨太太的身分与革命干部家庭的巨大反差。影片对这一陈述作了细致的描绘，即在反复证明了廖一萍根正苗红、一生清白之后，却给了观众们一个截然相反的内涵：廖一萍在 20 年前是姨太太第一人选，阿月代她受罪才变成她所不容的田秋月，一把木梳最终轰毁了廖一萍无限膨胀的自我优越感。《乡情》的编导们利用反讽手法准确无误地传达了他们浓郁感伤情怀下的异常冷静清醒的评判思维。

《乡情》故事的讲述方式具有抒情风格，古典得有些不同寻常。影片曾不厌其烦地反复表现乡村的优美明净温馨平和，即使出现城市的平淡枯燥不协调也不能损伤其令人怀念的美，湖滨与庭院构成了乡情意境的重要银幕形象，湖滩牧歌之中、芳草绿茵之上，留下了田桂与翠翠两小无猜的铭心刻骨的记忆，那小小农家院、婷婷如伞的老桂树，无疑是由秋月这位伟大母性自我牺牲精神和高尚人格的见证与象征；夕阳、平湖、沙鸠、牧歌、飘香桂树这充满田园诗韵的美丽景致，营造出一种亲切宁馨的乡情意境，且贯穿了影片始终。即使片中小小的一组平行蒙太奇镜头，编导也处理得十分创意：田桂进城第一晚，辗转于床，画外响起《摇篮曲》，梦幻般温柔的曲子连结起同一时间不同场景的叙述：田秋月依在床头望月思儿、村头树下翠翠凝眸远眺，用一首曲子一轮明月组接了三条平行线索的叙事，抒发了母子兄妹的无限思念与眷恋之情。寥寥几个镜头，蕴意却极丰富。

发掘音响独特美学功能创造优美意境在影片中随处可见，音响已打破传统的对画面的依附关系而发挥了自身的艺术魅力。牧歌音响意象的选择独具匠心，它充满乡土气息已是青年男女主人公情感生活密不可分的一部分，那随处可见的生活场景时时会唤起两人对过去美好时光的回忆。翠翠划船送田桂进城，悠扬的牧歌引发了翠翠对儿时与田桂哥同骑一头牛的回想，才话出有因地叮嘱田桂“鸟儿不管飞多远也认识自己的窝”；再次出现是田桂久去不归，翠翠徘徊于夕照牧归风景如画的湖滩，在牧歌旋律里默默思量满脸惆怅，画外传来翠翠与田桂的童音对话：“哥，你在哪儿？哥，你在哪儿？”小田桂：“我在这儿呢！”声音与画面虽独立不倚表述不同的故事，却殊途同归地在读解同一内涵，过去时空里寻找哥哥的辽远空旷的声音正是现时空翠翠思念亲人盼哥归来急切心情的烘托与写照，声音与画面于巧妙的对位里

创造出一种幽远而感伤的美学境界，令人扼腕称奇而后感动不已。

《乡情》在细节甚至道具选择上也表现出浓郁的抒情性。影片中反复出现老桂树、桂花糖、切桂花糖、送桂花糖的细节。桂树在此不只是一件现实道具的运用，它含有更深层的意蕴：桂树为人遮阳挡雨，桂花可酿酒做糖，毫不吝惜地献出一树芬芳，这岂不是田秋月高尚人格的象征？！《乡情》善于化景物音响道具细节为情思，如行云流水自然晓畅，如桂花飘香浓郁芳醇，营造出一个完整优美的艺术情境。

（李萍）

阿Q正传

1981年　彩色片
摄制：上海电影制片厂
原著：鲁迅
改编：陈白尘
导演：岑范
摄影：陈震祥
演员：严顺开（饰阿 Q）李纬（饰赵老太爷）石灵（饰地保）王苏娅（饰吴妈）

【故事梗概】

辛亥革命前后的浙江某农村未庄。

社会地位低下的雇工阿Q，连个姓氏也不曾有过，但他偏偏说自己姓赵，于是被地主赵太爷打了一个嘴巴说：“你怎么会姓赵！——你那里配姓赵！”地保赵白眼也乘机敲了他二百文酒钱。

阿Q本来很少引人注意。未庄的人们只是在农忙打短工时才雇他，其余时间，阿Q住在土谷祠里。阿Q很“自尊”，而且“自傲”。他看不起城里人；自己头上长了许多癞头疮，他忌讳别人说“光”说“亮”，但又感到自己头上的癞疮是“高尚”且“光荣”，别人还不配呢。和别人打架，总是吃败仗，但心里常想：“我总算是被儿子打了。”

阿Q与王胡角斗败阵后，又被假洋鬼子用“哭丧棒”毒打了一顿。阿Q受辱的心情却很快在小尼姑身上发泄。小尼姑被他调戏后臭骂阿 Q“断子绝孙”。这倒引起阿Q想到“该有一个女人，断子绝孙便没有人供一碗饭”。有一次，阿Q干完活后，在厨房里竟向赵府的女佣人吴妈求爱，之后他不仅遭到赵秀才的棒打，还被迫买了香烛去赵府叩头赔罪，又被地保敲了竹杠，最后连棉袄都卖掉，酿成了一场“恋爱悲剧”，只好悻悻地离开未庄。他来到县城，在白举人家帮工。阿Q因得罪了举人老爷，又被赶出门外。他到处流浪。一次偶然的机会偷了些旧衣服带回未庄去卖，乡邻都说阿Q发了财，阿Q高兴得手舞足蹈。

辛亥革命爆发了。城里举人老爷趁夜间用船运把许多箱子藏在未庄赵太爷家。他们怕革命党，而阿Q原先“深恶而痛绝”造反，现在却又感到快意而且神往革命了，他要“革这伙妈妈的命”，“也要投降革命党了”。于是阿Q似乎也就革命了，到处嚷道“我将执钢鞭将你打”。未庄的人都用恐惧的眼光看他，赵太爷也对他恭敬三分，居然称他为“老 Q”，赵白眼也巴结他。阿Q做着美梦：自己当了革命党，第一个该死的就是小 D、赵太爷和假洋鬼子。他想睡秀才娘子的宁式床，让吴妈当他的老婆。他去尼姑庵里把“皇帝万岁万万岁”的龙牌砸了。他把辫子用一只筷子盘起来，充当革命党。他想结识革命党，没料到，竟让假洋鬼子用哭丧棒打了出来，不准阿Q革命！

有一天，赵太爷家遭了抢，赵太爷父子诬告阿Q是抢劫犯。于是阿Q被抓进牢房，阿Q也胡里胡涂承认了自己和那晚抢劫的是一伙。阿Q被判处死刑拉到轩亭口去枪毙，到了囚车上他才明白是去法场，开始急得两眼发黑；但转而一想，似乎人生天地间大约本来有时也未免要杀头的，于是就泰然了。直到死，阿Q深感遗憾自己因不识字在画押时圆圈画得不圆，还遗憾的是，

当在示众的人群里发现吴妈时，自己竟没有志气唱出几句戏来。

【评析与欣赏】

《阿 Q 正传》是根据鲁迅同名小说这一不朽名著改编拍摄而成的。在新中国电影史上，鲁迅的《祝福》是第一个将文学名著改编拍摄成功的范例。之后，鲁迅的《药》、《伤逝》和《阿 Q 正传》相继搬上了银幕，取得了极大的成功，《阿 Q 正传》荣获了葡萄牙第十二届菲格腊·达·福日国际电影节评委奖；饰演阿 Q 的演员严顺开荣获瑞士 1982 年第二届韦维国际喜剧电影节最佳喜剧男演员称号“ 金手杖奖 ”；又荣获中国《大众电影》1983 年第六届“ 百花奖 ”最佳男演员奖。影片还荣获文化部 1982 年优秀影片奖。

改编名著必须忠实于原著，“ 不伤害原作的主题思想和原有风格 ”（夏衍语）。《阿 Q 正传》的编导就是本着这一原则改编鲁迅原著的。鲁迅小说《阿 Q 正传》是以辛亥革命前后的浙江某农村——未庄为故事背景，塑造了阿 Q 一个受旧社会沉重压迫而精神被扭曲变了形的破产农民的典型形象。他身上最显著的特点是“ 精神胜利法 ”，于强者面前甘受屈辱，自轻自贱；而对于弱者，则竭尽欺侮之能事，反而自鸣得意。“ 精神胜利法 ”是他在现实生活中能忍受一切不堪忍受的压迫的思想支柱，因而，他也就必然变得极其麻木和愚昧。但生活在最底层的阿 Q 毕竟受辛亥革命的影响，有一种朦胧的“ 革命 ”要求，但假洋鬼子之流不准他革命，竟最终被城里的老把总——“ 革命党 ”抓进监狱，杀了头。鲁迅通过阿 Q 的悲剧，不仅鞭挞了“ 精神胜利法 ”这种落后的国民性，而且也深刻揭露和批判了辛亥革命的不彻底性。影片《阿 Q 正传》的思想内容也就是体现了原作的基本精神，在银幕上塑造了一个落后的不觉悟的农民典型。通过阿 Q 性格的刻划，揭露和批判了当时我国国民中的一种普遍弱点——阿 Q 精神和精神胜利法。

鲁迅小说《阿 Q 正传》中具有鲜明的夹叙夹议的语言风格。影片编导在把文学语言变成电影语言时，巧妙地运用了独白与旁白，并且运用恰到好处。独白在电影中是以“ 画外音 ”形式出现的剧中人物的内心自白。它是编导揭示人物心理活动的基本手段之一，是人物言语动作的一种形式，它是“ 第一人称式 ”的。影片《阿 Q 正传》一开始，画面上出现了鲁迅在北京的旧居，“ 老虎尾巴 ”的灯光熠熠，夜深人静时，鲁迅握笔凝思。这时观众听到了从影片中传来的画外音：“ 我 ”讲述阿 Q 的家庭及姓名的来历，阿 Q 的生活时代立刻呈现在观众的眼前。旁白属于说明性的画外音，它是叙事、抒情的重要表现手法。影片中有一场戏，阿 Q 在赌场上赢了钱，却被人抢光，又被打得遍体鳞伤。阿 Q 回到土谷祠后，突然自己打自己两个嘴巴，从激怒慢慢变得心平气和了。这时，编导插上了恰如其分的旁白：“ 在阿 Q 认为，打人的是他自己，被打的是别人，精神胜利法奏效了，阿 Q 转败为胜了。 ”这一妙笔，画龙点睛地点出了阿 Q 的性格本质。影片中最后一场戏，阿 Q 被绑赴刑场时，观众耳边又响起了画外的旁白：“ 阿 Q 莫明其妙的奇想，他似乎觉得人生天地间，大约本来有时未免要游街示众。 ”这把阿 Q 深层的心态进一步充分揭示出来了。影片结尾再一次地出现了巧妙的旁白：“ 阿 Q 死了，他虽没有女人，但并不如同小尼姑所骂的那样断子绝孙了。 ”这一切旁白的运用，体现了鲁迅原著的刻划人物，写意与白描融为一体的手法。

以生动形象的活动画面去表现阿 Q 的梦幻，是影片编导的独具匠心。鲁迅在《阿 Q 正传》中描写阿 Q 的梦幻只有 400 多字，以此来批判辛亥革命即

资产阶级革命的动摇性与不彻底性。影片在表现阿 Q 的这一梦幻时，花了很大的笔墨，作了淋漓尽致的渲染。阿 Q 的梦幻的目的，无非是要杀死那些深恶痛绝的赵老太爷之流；要使自己有钱，能找个女人，就必须抢掠富人家财物。作为贫穷的普通农民的阿 Q，在梦幻中提出要有起码的生活条件和经济状况，还是合理正当的，但也反映了农村小生产者的落后意识。影片编导在拍摄阿 Q 这一梦幻时，运用了以深蓝、灰绿、银白等比较沉重、冷峻的颜色，揭示了阿 Q 在欢乐时也渗透着悲剧的气氛，预示着他的悲惨命运即将来临，让观众产生对阿 Q 的无比同情与深切的关注。当画面上出现阿 Q 身着绍兴大班里的戏装，作为“白盔白甲的革命党”人时，观众既为他好笑，又为他捏了一把冷汗。因为阿 Q“造反”、“革命”的目的仅仅是解决“食”与“性”等作为人的起码需求，这是可以理解的。但阿 Q 这样“造反”的结局必然是砍头示众。编导把这一画面处理成为银白色的，即画面上的树木、房舍、墙壁全是象征性的银白色。这为阿 Q 后来的悲剧结局埋下了伏笔。

影片情节结构洗炼、集中，富有民族风格。《阿 Q 正传》是部传记体小说，采用传统写法。而改编拍摄成的影片情节也按传统的顺叙蒙太奇剪辑。影片开始以独白的说明来介绍阿 Q 的身世及基本性格，以后各场戏让阿 Q 在行动中表现自己的性格，最后一场戏是结局，全片故事有头有尾，深为广大观众喜闻乐见。导演还将影片放到故事发生的地点——浙江绍兴拍摄，具有江南水乡风情，强烈的民族乡土气息。如影片中那萧索的小镇，弯曲的河道、高耸的拱桥、陈旧的酒店、破烂的乌篷船、斑驳的石板路……沉闷的生活节奏，笨重落后的生产方式和农民们麻木的神情，颓丧的面庞；这一切都比较准确地再现了阿 Q 的先辈及子孙们繁衍生息的那个特定的时代，增强了影片的真实感与凝重感。

扮演阿 Q 的演员严顺开由于有着精湛的表演艺术，给影片《阿 Q 正传》增添了光彩。严顺开于 1961 年毕业于中央戏剧学院表演系。20 多年来，他在上海人艺工作，早已成为上海广大观众心目中的滑稽明星。“阿 Q”是他扮演的第一个银幕形象。由于他有着 长期艺术实践的经验和良好的戏剧素质，也由于他有着严肃的创作态度，深刻理解导演的全部创作意图，反复研究原著和剧本，因此他能在影片中极大成功地演好了“哀其不幸，怒其不争”这个阿 Q 的悲剧形象，从而使这部影片在国际电影节中获了奖，为新中国电影赢得了荣誉，严顺开不愧为国内外著名的喜剧电影明星！

（凌振元）

被爱情遗忘的角落

1981 年　彩色故事片
摄制：峨眉电影制片厂
编剧：张弦
导演：张其　李亚林
摄影：麦淑焕
主要演员：杨海莲（饰存妮）沈丹萍（饰荒妹）贺小书（饰菱花）李国华（饰沈山旺）

【故事梗概】

这是一个偏僻的山村，在这个物质生活和精神生活极度贫困的角落里，青年们只能把自己的欢愉寄托在一副破烂的扑克牌上。

沈山旺的大女儿存妮长成了 19 岁的美丽姑娘。她和同村的小豹子在劳动间歇时的一场嘻闹，引发了带上原始本能色彩的爱情。即使是这种爱情，在这个封建意识极浓、极左路线猖獗的角落，也是决不允许的。悲剧不可避免地发生了。他俩双双被捉，存妮含冤自杀，小豹子则因“ 强奸致死人命 ” 被捕入狱。在押送途中，小豹子不顾一切地扑在存妮坟上哀恸地呼唤。

存妮投河自尽时，将一件母亲给她穿的毛线衣脱下挂在树上，留给了妹妹。她的不幸给荒妹的心灵留下了无法摆脱的耻辱和恐惧，造成了她孤僻的性格。她同情存妮的死，但又感到姐姐他们的相爱是一种羞耻，因而对所有的男青年都产生了“ 戒心 ”，冷淡地躲避着男性。当她到了姐姐的年龄，童年时代的伙伴许荣树从部队复员回来了。荣树是个有见识、有理想的青年。他决心改变家乡的落后面貌，与旧习惯势力斗争。他的见识、热情、朝气给荒妹带来新的转机，激起了荒妹心灵的波澜并萌发了隐蔽的爱情。但她一想到姐姐连死了都洗刷不掉的丑事，阴影又笼罩了她的心。这时本村青年英娣和二槐的爱情遭到她娘和大队党支部书记长斌的破坏，不得不同一个素不相识的男子结了婚，生活很不幸。这使荒妹的心情十分矛盾。

不久，荒妹的母亲菱花为了要偿还曾收下的存妮的彩礼，准备将荒妹嫁出去。当二舅母给她送来定亲聘物——一件天蓝色的毛线衣时，荒妹把毛衣扔向母亲，愤愤地责备母亲把女儿当东西出卖。这句话深深地震动了菱花。原来，当年菱花曾大胆反抗“ 父母之命，媒妁之言 ” 的封建婚姻，公然与土改积极分子、长工沈山旺热烈相爱，在新中国婚姻法的保护下，挣脱了封建买卖婚姻的枷锁。菱花茫然地仰望天空，问道：“ 怎么日子又回头了呢？ ”

荒妹虽然敢于激烈地反对母亲给她安排的买卖婚烟，但为了她的姐妹们，为了解救家庭的困危，在母亲的哀求下，还是屈服了，甘愿作出牺牲。然而“ 青山遮不住，毕竟东流去！ ” 党的十一届三中全会的春风，终于吹到了这偏僻的角落。荣树带来了社会正在发生巨变的消息，使荒妹看到了农村富裕和文明的希望，给了她争取爱情自由的勇气。她和荣树决心勇敢冲破束缚，去追求纯真的爱情和美好的未来。爱情鲜花绚丽盛开的日子不会太远了……

【评析与欣赏】

《被爱情遗忘的角落》这部影片通过偏僻山村一家两代三个妇女的爱情

婚姻故事，为我们展现了一幅令人扼腕惊叹的生活情境。

影片的艺术生命力就来源于毫无虚假矫饰的真实。我们的祖国曾经因为长期的封建制度统治，留下了物质生活的极度贫困与封建意识的根深蒂固。而革命的成功，正为我们创造了从根本上改变这种状况的条件时，左倾错误的出现，尤其是“四人帮”推行极端横暴野蛮的政策，使刚刚复苏的经济遭到了破坏，使人的精神遭到了扭曲，极端瘠薄的物质土壤结出了极端脆弱的精神果实。正是在这种物质生活和精神生活极端贫困的角落里，产生了青年们把自己的欢愉寄托在一副破烂的扑克牌上的畸形现象，产生了朴实、单纯的存妮与小豹子之间幼稚、原始冲动的爱情，以及对他们爱情的疯狂迫害与摧残。而荒妹为还清家中欠下的债，险些又要被当作东西出卖，陷入买卖婚姻的泥坑。尤其令人触目惊心的是母亲菱花的命运。这个曾经坚决反对买卖婚姻，争取爱情自由的人，为了一家人的生活，竟然把自己挣脱的枷锁又拾了起来，套在自己的女儿身上……这里虽然只是广阔农村一个角落里几个小人物的悲剧和命运，但却让我们极其真实地感触到了我们整个国家在这动乱时期所经历的一场大悲剧、大倒退，看到了中国从 50 年代末到 70 年代所走过的曲折的道路。正是极左路线害得农村生活贫困、封建残余思想泛滥，才是这出悲剧的根源。

影片面对严峻的现实，站在历史的高度，抓住了现实生活中决定历史进程的矛盾规律，纵深开掘，从而以真实的生活画面揭示出了一个深刻的社会问题，那就是爱情与现实生活有着多么贴近的关系。影片通过荣树之口说：“这一穷二蠢的地方，不富裕起来，一辈子过穷日子，就什么也谈不上！”是的，正如鲁迅在《伤逝》中写的：“人必须生活着，爱才有所附丽”。整天饿肚子，找饭吃，处在愚昧和封建落后的状态，是谈不上幸福和爱情的。影片揭示了物质贫困必然带来精神贫困的主题。我们从影片中看到，三中全会的春风吹进角落后，荒妹才踏上了摆脱苦难命运走向幸福生活的道路。这说明了个人命运的变化、个人的爱情生活是同国家命运和社会的发展紧密联系在一起的。影片结尾显然是光明的，但绝非那种肤浅的、人为的“光明的尾巴”，而是生活逻辑的必然规律，是符合生活实际的转变。

在表现现实生活的客观真实性方面，影片以其特有的造型手段和富于变化的蒙太奇叙述句子，把客观事物的空间状态及其流动演变的时间过程直接诉诸观众的视觉，使观众获得真实确切的映象。此外如影片中主人公们栖身的几间破败的茅屋，他们身穿的褴褛衣衫，勉强充饥的几碗玉米糊糊，甚至把亲生子女也当作商品出卖等等，穷、苦、悲、痛，令人揪心的“真”产生了感人动人的“美”。

影片为我们创造出了存妮、小豹子、荒妹、菱花、山旺、荣树等一系列具有艺术光彩的人物形象，努力刻划出了人物灵魂的深度，写出了他们的复杂性，把握了他们丰富的社会内涵。影片表现最成功的是荒妹这个形象。荒妹是个纯朴的而又是有着高尚灵魂的姑娘。存妮的死，成为沉重的阴影压在她的心上，使这个原本活泼好强、无所顾忌，喜欢与男青年跋山涉水游玩的少女变得沉默、孤寂。这不是她天生的性格，而是那个时代在她身上的影响。但是当荣树出现后，当时代发生变化后，当她看到别人一桩桩不幸婚姻后，她愤然起来反抗母亲给她安排的买卖婚姻了。至于她屈服于母亲的安排，一方面，表现她身上沉重的负担和软弱，但另一方面，从实质上看，这表现了她的善良，她的牺牲精神。她是懂事的女孩子，她爱母亲，体谅到家中的经

济困难，不得不牺牲自己的爱情，委屈地走上这里一般姑娘所走的道路。扮演荒妹的演员沈丹萍那一双善于传情达意的眼睛，始而气愤、憎恶，继而怜悯、恐惧，终于感愧莫名……丰富地反映了角色的性格的复杂性。这是一个不断成长和发展的性格。在她的性格中反映着社会的折光，是个有深刻典型意义的人物形象。此外，那纯真、开朗、善良的存妮，当爱情以最原始的方式突然闪电般地爆发出来时，她付出了太大的代价。那同样纯真朴实的豹子，尽管他无知冲动，但从他与存妮在仓库相爱时的自责、不顾一切地扑在存妮坟头上哀恸的呼唤，我们看到了他的忠贞和火一样的情。那可恨又可怜的菱花，演了一场自己毁掉自己理想的悲剧，但她作为一个在贫困中挣扎的母亲，她一个人能在风风雨雨中顶住一个家，该有多么坚韧的内在性格啊！而她从一个火辣辣的姑娘到谨小慎微，乃至精神麻木的妇人的变化，又包含了多少令人触目惊心的历史内容啊！

影片的艺术构思匠心独运，其功力精巧令人惊叹。影片结构运用打破时空顺序的心理结构，将顺叙与倒叙交叉运用，从而大大拓宽了影片主题思想的覆盖面。影片以荒妹的成长变化作为主线，造成悬念，同时在她性格发展过程中穿插了姐姐的遭遇和母亲当年的情景，没有任何花哨的技巧，却将荒妹一家两代三个女人的爱情故事，以及另一女青年英娣的爱情悲剧巧妙地穿缀起来，糅合成天衣无缝的艺术整体，显得紧凑、集中，多样而统一，非常富于艺术魅力。其中，毛线衣这个物件成为影片故事情节的枢纽、人物情性的寄寓、思想意蕴的依托，包藏了极为丰富的内涵，实在具有着一石三鸟的妙用，令人拍案。当我们第一次看到这件拆洗过多次，已经很旧的毛线衣时，它是穿在 19 岁的存妮身上。它表露出姑娘的青春和健美。存妮还脱下几天给荒妹穿，表达了姐姐的无限情意。后来就是因为脱毛衣而引发了存妮与小豹子的爱情纠葛。存妮临终时，唯一能来得及想到的事就是把这件毛线衣挂在树上，这是留下了对妹妹的爱，也像是存妮性格的化身，它似乎怒斥人间的不平，揭示了这位心地充满了爱的姑娘竟有这种悲剧性的命运。毛线衣穿在荒妹的身上，又与荒妹的性格相融合，化为荒妹稚嫩心灵中难以忍受的精神压力。影片中有一组镜头：当荒妹从门缝听到母亲对父亲说，要当心荒妹走上存妮的路……她痛苦万分，扑在床上哭了；荒妹脱下毛线衣，猛力捶打，然后又把它捧在胸口，揉成一团。毛线衣表现了荒妹复杂的性格，交织了她多少爱与恨的激情啊！这件毛线衣原是土改时菱花与山旺定情物，是他们反对封建包办婚姻的见证。它象征父母一代爱情的圣洁与自由。在 10 年内乱时期，这件又小又旧的毛线衣竟成了叫人羡慕的“奢侈品”，由此可窥见“角落”的极端贫困。而毛线衣传给了女儿后，又诱发出了种种曲折的爱情故事，形成鲜明的映照。

影片中，作者用“以宾衬主”的方法，还安排了另一种含义不同的毛线衣，那就是作为封建买卖婚姻的定情物的毛衣。影片中有这样的一个镜头：当荒妹看到这件毛衣，就使劲地把毛衣扔向母亲，然而又不得不拿起包毛衣的包袱皮遮盖与一个陌生人合拍的定婚照。而后，当十一届三中全会的春风吹来时，荒妹把包着毛线衣的包裹往母亲怀里一摔，再次表示要与这种买卖婚姻决裂。这表明封建买卖婚姻已不能再束缚荒妹的命运了。毛衣这个物件在影片中的作用得到了淋漓尽致的发挥。

该片获 1981 年文化部优秀影片奖、1981 年金鸡奖最佳编剧奖和最佳女配角奖；百花奖最佳编剧奖、最佳女演员奖。

（何静）

邻　居

1981 年　彩色片

摄制：北京电影学院青年电影制片厂

编剧：马林　朱枚达　江复

导演：郑洞天　徐谷明

摄影：周坤　顾文凯

演员：冯汉元（饰刘力行）王培（饰袁亦方）郑振瑶（饰明锦华）王憧（饰章炳华）许忠全（饰喜凤年）

【故事梗概】

建工学院的筒子楼内住着 6 户人家：助教冯卫东小两口，校医院大夫明锦华，业务骨干章炳华和女儿星星，一家三代 4 口挤在一屋的喜凤年，现任党委书记袁亦方以及原党委书记刘力行。这 6 户人家全挤在楼道里做饭，每当锅碗瓢盆奏起“ 厨房交响曲 ”时，楼道里是又热闹又拥挤，大家都盼着有一间公用厨房。

这天，袁亦方准备搬进新分的单元房，可巧章老师的女儿星星烫伤了。为用给老袁搬家的汽车送星星去医院，房管科的吴科长与冯卫东吵了起来。当天晚上，刘力行去医院看望小星星。孩子天真地问刘爷爷：“ 你一个人住在很远很远的地方害怕吗？ ”这话深深触动了老人的心，竟使他老泪纵横，决定不搬家了。

袁亦方一搬走，喜凤年就惦记上他那间房了，想要来做公用厨房。谁知这房送了人情，分给了新来的高干子弟陆小真。喜凤年跟吴科长吵了起来，还动手打了他。为这事老喜受了处分。一间公用厨房竟惹出这么多是非，刘力行心里很不平静。他找到袁亦方，用分给自己的那套单元房换了间公用厨房。

当楼道的人准备在公用厨房欢聚的时候，刘力行正在老袁的新居里接待他延安时代的老朋友——美国记者艾尼丝。毕竟不是自己的家，弄得笑话百出，误会丛生。艾尼丝也看出了其中的奥妙。老刘把艾尼丝请到了自己的家——那座筒子楼，并参加了厨房宴会。宾主欢聚一堂，艾尼丝度过了在中国最美好的一天。

刘力行“ 出山 ”以后，由于身体不支住进了医院，但春江饭店要搞附属工程的事扰得他不能静下心来治疗。当他了解到附属工程是为领导干部和关系户的头头们盖的高级住宅后，亲自找到市委书记方达那里。两位老战友经过一场情真意切、肝胆相照的谈话之后，方达看清了附属工程的实质和自己工作的不深入。其时，方达又收到明玉朗有关此事的揭发信，并托刘力行寻访此人。老刘几经寻访，原来明玉朗是自己女儿小京的朋友，明大夫收养的弟弟。目前正因写揭发信的事要下放到山沟沟里去。老刘当面指出了袁亦方私盖高级住宅的错误，又赶到春江码头为明玉朗送行。

在市委召开的会议上，方达宣布附属工程下马，并把明玉朗调回市里。刘力行因确诊患有癌症没能出席，他让冯卫东列席了会议。就在刘力行将去北京接受治疗之前，他请来了明大夫，劝他考虑一下和章老师结合的事。

春天来了，筒子楼的邻居们又欢聚在厨房，但这次是告别宴会，有几家人要搬进新居了。这时由北京开会归来的老袁捎来了刘力行给大家的礼物和

一封信。信中每一个人都关心到了，唯独没提他自己。大家无限惦念重病中的老刘。

【评析与欣赏】

《邻居》的出现，是新时期电影发展中值得重视的文艺现象。当虚假和背离生活的胡编乱造还没有绝迹的时候，一些有社会责任感的电影艺术家立足于现实生活，追求朴实、自然、真切、内在的美，从而找到了通往观众心灵的道路。《邻居》就是在这样的背景下诞生的。

《邻居》以当今社会极其敏感的棘手的住房问题为贯穿情节，尖锐地抨击了种种社会弊端。这样一个创作命题，很可能因角度不准、分寸不当而招致“丑化”、“歪曲”一类的指责。可贵的是，影片的创作者在严峻的现实生活和尖锐的矛盾面前，表现出艺术家的勇气和胆识。他们认为：“搞现实题材的创作，必须敢于对现实问题表态，沉溺于伤痛的一味哀怨，或者歌舞升平式的粉饰和回避是没有出息的。”“宁可让人家说我们的片子不高不美，也要实实在在地再现现实生活。”基于此，影片在触及错综复杂的矛盾和潮水般涌来的不正之风的同时，以充沛的激情描写了人们的思索和奋起、希望和追求，发掘出蕴藏在广大干部和人民群众之中的风气和美德，以及人们在斗争中不断地洗刷自身的污垢的实绩。正是在这对尖锐、复杂的矛盾的大胆揭露和对人民大众美好心灵的尽情讴歌中，影片捕捉到浸透着人情味的时代诗情，显露出对社会生活的深邃见解。

《邻居》在人物塑造上，力求摆脱性格单一的模式，把各式各样的人物都作为矛盾体来表现，既写他们美好、高尚的精神境界，又不回避其弱点和缺陷，从而使人物的思想性格显出多种色彩。水暖工喜凤年心地善良，为人耿直，通情达理，一家三代 4 口挤在一间斗室里，不仅毫无怨言，而且为给大家争得一间公用厨房到处奔走。他破费买了一包高级香烟去讨好房管科的吴科长，还自以为得计地发动邻居给吴科长的儿子家淘阴沟。然而，这没能打动吴科长，房子还是让他送了人情。于是，喜凤年怒打了吴科长，出现了一段貌似喜剧的悲剧小插曲。这一形象的深刻性就在于，他是社会时弊的反对者、批判者，却又难免不受到社会旧习的污染。这些描写既加强了人物的立体感，又给观众一种冲击力和警策力。

在把人物作为矛盾体来表现的过程中，影片还注意展示人物思想性格的发展。这一点在主人公刘力行的形象上体现得最鲜明。从表面上看，刘力行似乎是个安于当个空头“顾问”，只想有个清静、安逸的晚年的老好人，其实他的内心很不平静，虽“不在其位”而仍关心人民的疾苦。但是，他又有一种被生活冷落的悲凉感。面对党风不正的现实，他既忧心忡忡，又感到无能为力。影片围绕分房引起的一系列矛盾，清晰地勾勒出他由“桃花源里的陶渊明”变为“茅屋里的杜甫”的过程。因落实政策分到新房子，他不可能一下子就联想到搬走就是脱离群众，何况这两者之间并无必然联系。所以，他先是孩子般的欣喜，后因意外事件勾起了干群之间的宿怨，他才想到“我先不搬”。当他第二次拿分给自己的新房将“厨房风波”暂时平息下去之后，他又沉浸在类似道德完善的得意之中。因为这时他还没有想到跨出楼道，去包打天下，所以在明大夫说出那番语重心长的话之后，他找市委书记也只是提出要管住房建造和分配问题。然而，埋藏在这位老党员心中的优良传统之火毕竟重新燃烧起来了。他忘记了自己的病痛，也不管世俗的偏见给他这个

“ 卸职 ” 的干部造成的种种障碍。为了捍卫党的原则，为了谋求群众的幸福，他以残弱之躯勇敢地出击了。这些微妙的思想变化，既是客观的社会矛盾推动的结果，也有积极的内因和外因。正是由于影片比较细致地勾画出了力行克服自身性格弱点的过程，观众才看到一个具体、平凡而又高尚的人，从而打破了现实题材影片与观众的隔阂，缩短了银幕和生活的距离。

《邻居》展示给观众的是一幅浩劫之后，百废待兴之时的生活图景：那狭窄拥挤、堆满杂物的楼道，那烟熏火燎、挂满炊具的墙壁，那因人而异、自成格局的卧室，那非灰即蓝、普普通通的衣着打扮。一切是如此的粗俗而又苦涩，但有着同样生活体验的创作者们，并不嫌弃这粗俗，摒弃了那种矫情、唯美的胡编乱造，毫不粉饰地为我们展示出一幅真实、亲切的生活图景，从而创造出完成人物动作和显现人物心灵所必须的富有深刻意蕴的规定情景和气氛。正是有了这样真实而又富有典型性的日常生活的环境，演员们在摄影机前不是在演戏，而是始终在自如地生活。在影片中，大至为厨房动拳头和夜闯市委这些矛盾激化的场面，小至人物间言谈交流的声调、表情，无不遵循现实生活的方式。没有超生活幅度的外部动作，没有过于外露的情感。父女机场送别的场面，泪没流一滴，话没说一句，刘力行只是伸出手在女儿脸上轻柔地抚摸了几下。滚滚心潮，父女情深，尽在这不言之中。喜队长买烟时的神情，先是嘻嘻一笑，眼睛稍稍一斜，接着轻轻一语，那神情，那语气，把他流俗而善良的心地，恬然自得的心态，表现得真切而又富有神韵。《邻居》的演员们，在把握人物思想性格的发展过程中，找寻每一规定情境中的微妙的心理变化，演来真实自然，恰到好处，给人以质朴、淡雅、细腻、含蓄的美感。而导演在选择演员时，首先考虑的不是演员的外型，而是他们的气质，是他们的性格是否与角色接近。所以，在筒子楼的 “ 邻居 ” 当中，绝无 “ 奶油小生 ” 和 “ 服装模特儿 ”。

《邻居》的音响效果也是很有特色的。全片除了用录音机播出了几段古典音乐以烘托人物心情外，没有插曲和无声源音乐。创作者探索用音响来代替音乐的可能性。调动了大量的生活音响，创造出活生生的环境。影片开始，画面未出，先声夺人。观众听到广播里的报时声：“ 刚才最后一响，是北京时间 12 点整 ”；刘兰芳顿挫有致的读书声紧随而出；继之以后给人物的画外音为主要声部，楼道里的炒菜声、剁馅声、谈话声、嘈杂声……纷至沓来，构成了天然的 “ 厨房交响曲 ”。创作者精心地将人声与音响、画内音响与画外音响，有层次、有节奏、有变化地组织进画面，将楼道这一人们熟悉的空间，活龙活现地展现在观众面前，使他们仿佛闻到了饭菜的芳香，宛如回到了自己的家。

利用音响揭示人物心理方面，《邻居》也进行了卓有成效的探索。如刘力行去春江饭店工地找袁亦方这场戏，当老刘走进饭店门厅时，立即响起了此起彼伏的击石、凿石、电焊声等工地现场的音响。这不仅烘托出工地紧张施工的情景，也揭示了刘、袁之间的矛盾。他们外表上虽然谈吐温和，但思想上的距离却很大。当他们在饭店顶层螺旋梯旁争论时，画外又传来大楼底层施工中的敲击声和钢筋沉重的落地声。这两处音响效果衬托出这场争论的凝重气氛，对揭示人物此时的心理起了一定作用。

《邻居》音响的创作实践表明，用音响这一手段代替音乐是可能的。如前面提到的影片开始的音响创造，在特定的场合下，既别开生面，又颇有情趣，比一般影片开头用一段序曲音乐要略胜一筹。又如黄昏中校园林荫道上，

刘力行用手杖钩着儿童车接小星星回家一场，用麻雀的鸣叫声、孩子们的嬉戏声来渲染黄昏中的林荫道；用球赛声、自行车铃声来表现校园的特点；用小星星与老刘、章老师的亲切随和的谈话声，以及小星星的歌声，来烘托人物和谐无间的感情，基本上起到了音乐的作用。

此外，《邻居》用了一种生活化的叙述方式来讲述它的故事。全片平铺直叙，循序渐进，节奏缓慢，脉络清晰。没有时空交叉，没有五花八门的拍摄角度，没有变幻莫测的镜头组接，一切是那么平易、随和、熨贴、流畅，充分展示了一种真实、自然、质朴的美学风格。

当然，《邻居》不能说是完美的。影片在市委会以后，剧情急转直下，袁亦方所描绘的那一幅可怕的图景仿佛已不复存在了，而影片提出的是一个带有“爆炸性”的社会问题，如此轻易取胜的圆满结局，既无助于主题的深化，也使人物的形象受到一定的损害。

（陈家齐）

沙　鸥

1981 年　彩色片

摄制：北京电影学院青年电影制片厂

编剧：张暖忻　李陀

导演：张暖忻

摄影：鲍肖然

演员：常姗姗（饰沙鸥）郭碧川（饰沈大威）卢君（饰韩医生）李萍（饰张丽丽）

【故事梗概】

一群英姿焕发的姑娘踏着矫健的步履向我们走来，她们是国家女排的队员。

训练馆内，为准备粉碎“四人帮”后第一次出国参加锦标赛的女排姑娘们正在紧张训练。这时，随队的韩医生把沙鸥叫了去，动员她离队休养，因为体检结果证明沙鸥腰部严重损伤，继续打球会有瘫痪的危险。面对这突如其来的打击，沙鸥没有退却。她说服了来队劝她及早退队完婚的母亲，并得到了未婚夫、国家登山队员沈大威的支持；她与病痛展开了顽强斗争，终于被批准参赛，与队友们一起踏上了征途。

中国队与日本队争夺冠军的决赛牵动着国内亲友们的心。他们关切地注视着电视里的实况转播。眼看中国队胜利有望，却因多年与世界排坛隔绝，技术欠佳，夺魁失利。沙鸥陷入了壮志未酬的痛苦之中。在归国的海轮上，她把自己所得的银牌扔进了大海。

回到北京后，沙鸥打算告别排坛，准备结婚。她要当好“后勤部长”，支持大威登上珠穆朗玛峰。沈大威与他的战友终于成功了，把五星红旗插上了世界屋脊。闻讯后的沙鸥欣喜万分，高高兴兴地筹办着婚礼。不料，沈大威在返回营地的途中遇上雪崩而牺牲。噩耗传来，犹如晴天霹雳，沙鸥痛不欲生。

沙鸥漫无目的地徘徊在圆明园遗址，当年与大威来这里游玩的情景又重现她眼前，耳旁又响起了大威的声音：“能烧的都烧了，就剩下这些石头了。”面对着国家民族的耻辱柱，沙鸥的精神渐渐振奋起来。在红黄相间的秋叶之中，她仿佛又听到了排球场上那激动人心的扣球声和喊叫声。她决心重返排球场，当一名教练，把希望寄托在下一代的身上。

队友张丽丽结婚了。新房中欢声笑语不绝于耳。新娘来到沙鸥面前，数说没有像沙鸥那样将路走到底的遗憾。沙鸥却劝慰道：“你尽了应尽的力量，你应得到幸福。”韩医生无比关心着沙鸥。他为她的腰病所挂怀，更为她的坚强意志所折服。他对沙鸥产生了爱慕之情。

经沙鸥精心培养的下一代女排健儿又一次与日本队交锋了。此时，只能以轮椅代步的沙鸥从电视屏幕上目睹了中国队取胜的热烈场面。为这胜利她虽付出了巨大的代价，却没有享受到胜利的荣誉，但当看到下一代运动员手中高举的奖杯时，她感到自己是幸福的，流下了欣慰的热泪，从灵魂深处发出了激越的心声：“假如人真能转世，假如我还能从头再生活一次，我一定还要当运动员，还要打球，还要争当世界冠军！”

一群身着红色运动服的女排姑娘谈笑自若地行进在绿茵茵的草地上……

【评析与欣赏】

1979 年，当新时期的电影由复苏开始走向发展、繁荣之际，张暖忻、李陀发表了《谈电影语言的现代化》一文。这篇文章，在对世界电影的发展进行深入研究的同时，对中国电影的发展作了深刻的历史性的整体反思和认识。文章强调指出，发展中国电影必须更新电影语言，呼唤电影界要“理直气壮、大张旗鼓地大讲电影的艺术性、大讲电影的表现技巧、大讲电影美学、大讲电影语言。”正如后来许多评论文章所指出的那样，这篇文章连同此前白景晟的《丢掉戏剧的拐杖》一文和此后钟惦棐的《电影和戏剧离婚》一文，构成了一股强烈的电影观念更新的洪流。当这股洪流席卷而来之时，引起各种各样的反映和争论是不足为怪的。然而，长期占统治地位的戏剧式电影观念毕竟被打破，造成了激动人心的开放格局。

张暖忻的这篇文章，我们可以看作是她进行电影创新前的一种理论准备。而她的处女作《沙鸥》的创作过程，正是她对巴赞的纪实美学进行消融、补充和发展的过程。张暖忻在“导演阐述”中宣布：“我要求影片具有一种质朴自然的风格”，要“使银幕上的一切都如同生活本身那样真实可信。也就是说有一种纪实感”，“甚至于一种纪录片的或即兴式的风格来表现”。同时我们又发现，她并没有在本体意义上完全接受巴赞和克拉芬尔的“物质现实的复原”理论。她说：“艺术不是生活自然的再现，我希望银幕上再现的生活要比现实更深沉、更浓重。使影片以朴素、清新的姿态，体现出哲理和诗意。”张暖忻试图创造一种适合于本民族电影的“纪实性”表现形态，从而把巴赞和克拉芬尔的写实理论融会到本民族的电影美学中去。而所谓‘体现出哲理和诗意”，正是张暖忻潜意识中创作主体意识的生发。这就提醒我们，在欣赏《沙鸥》这部影片时，既要注意它在纪实美学实践方面取得的成绩，又不能忽略对张暖忻创作主体意识方面的分析。

为使影片达到“如同生活本身那样真实可信”的纪实效果，在艺术表现上，张暖忻对中国传统的创作格局进行了一次大胆的反叛性实践。

首先，《沙鸥》打破了那种常见的戏剧结构和叙述方式，不以传统的戏剧纠葛和人物冲突贯穿全片，而由几个插曲式的片断缀合而成，相互之间没有密切的因果关系，呈现出某种程度的自发性，如同生活本来面目般的流畅和自然。如果我们一定要寻求某种贯穿全剧的东西，那只能是沙鸥争当世界冠军的愿望和这种愿望在实际上不能实现的矛盾，而这种矛盾并不外化为沙鸥同腰病的矛盾，也不外化为沙鸥同影片中其他人物之间的矛盾，甚至对造成这些矛盾的根本原因“十年动乱”，也没有在影片中展现。《沙鸥》所揭示的只是结果所带来的一种气氛和情绪。

其次，《沙鸥》在人物表现上，不搞“英雄主义”的简单讴歌，而是注重普通人物的刻划和表现。影片主人公沙鸥所面临的并不是一条铺满鲜花的平坦大道。“十年动乱”夺走了她黄金般的年华，直到“四害”铲除才得以同日本队决一雌雄，去实现冲出亚洲，走向世界的夙愿。遗憾的是，夺魁失利，沙鸥陷入了壮志未酬的痛苦之中。值得称道的是，影片并没有给她罩上传统的理想主义的光环。作为一个普通人，她也有过忧伤、叹息和徘徊。在几乎拼却生命的最后一搏而告失败以后，她也曾打算告别排坛，用结婚来抚慰心灵的痛苦；在接踵而至的未婚夫殉难的打击下，她痛不欲生，也发出过“生活为什么对我这样不公平”的呼喊。然而，沙鸥终于摆脱了个人感情的

羁绊，振奋起来，把自己的生命完全融化进奔腾向前的历史河流之中。当新的一代运动员夺取冠军时，她已是一个身负重伤的中年人，远远离开了排球，但她为自己付出的一切代价感到自豪。在历尽磨难和打击以后，这个平凡的人成了真正的英雄。而我们则从沙鸥的心灵闪光中，看到了我们时代的精神。

再次，《沙鸥》在镜头运用上，尽量发挥长镜头内部含义的丰富性，将人物的活动与环境的变化交融在一起，以保持生活本来的面貌。如在沙鸥家的一场戏，沙鸥和妈妈边谈心边做家务，屋里屋外地忙活着。妈妈谈到高兴处，放下手中的菜，进屋找出为沙鸥结婚准备的绣花枕套，并把沙鸥叫进屋来看。摄影机伴随沙鸥走进走出往返跟摇，又随着沙鸥的妈妈摇至屋内，透过玻璃窗跟拍她的活动，最后镜头渐渐推成沙鸥和妈妈欣赏绣花枕套的近景。在这里，传统的绘画式的构图被打破，代之以流动的动态构图，使镜头内部事件发展保持了时间空间的连续性，既将人物的活动与环境变化交融在一起，又丰富了画面造型形式，给观众以生动、自然、朴素的美感。此外，如重视细节表现的真实，全部采用实景拍摄，启用非职业演员以及声音、效果、对白、音响的高度真实等。应该说，在“纪实性”手法的追求上，《沙鸥》取得了令人瞩目的艺术效果。与此同时，在表现人物的心理刻划方面，闪回、声画对位、蒙太奇组合也获得很大的成功。如对沙鸥受伤之后的内心表现，尤其是得知沈大威殉难后的一段蒙太奇表现，都具有非常强的艺术感染力。“哲理”思想和美的“诗意”，是张暖忻的主体创作意识中一个很重要的组成部分。《沙鸥》中圆明园追忆思絮的那场戏，便是一个十分精彩的例证：

369（全、跟摇）沙鸥在披着黄叶的白果树中走着。

370（近、跟摇）沙鸥在枫林中走，回头茫然地看着，又继续走着，不停地擦着泪水。

371（全、跟摇）沙鸥走出枫林，从土坡走下。

372（近——全——近，摇——推）沙鸥在红叶丛中走，忽然，面前豁然开朗，她看见不远处圆明园的废墟，（推）废墟中的石拱门。

373（近——特，推）白色的石拱门，残缺、精美。沙鸥看着。

374（特——特，摇）拱门上的花纹、裂缝。

375 到 379，是回忆沈大威与沙鸥当年在大雪天来圆明园，吃着糖葫芦、谈笑游玩。

380（近）沙鸥在石柱前，抬头看着。

381（全——特，摇）残美的石柱，柱顶的花纹。

382（特）柱旁残破的大石头，从 381 开始的画外音：

沙鸥：这圆明园是什么时候烧的？

沈大威：1860 年。

沙鸥：谁烧的？

沈大威：英法联军！

沙鸥：石头也能烧？

沈大威：能烧的都烧了，就剩下这些石头了。

383（中近）沙鸥在两石柱间，沉思地看着。

384（特）石拱门精美的花纹。

385（特）石柱顶的精雕的花瓣。

（383 到 385，每个镜头里重复一次沙鸥与沈大威对话的最后两句画外

音。以残响处理，造成幻声。）

386（全——远，俯——推）透过石拱门洞、石柱，可见沙鸥站在远处看废墟，在沉思中缓缓走去。

在这样一个完整的艺术段落中，创作者用全新的电影语言，十分出色地刻划出人物的内心世界。从造型意识到主观表达，都达到了传达意境、展现哲理、生发诗意的艺术境界。观众在感受到美的潜流、美的氛围和美的精神的同时，可以清楚地看出，它已超脱了简单的纪实性再现原则，它包含着创作者非常鲜明的主体情感。它所表达的艺术内涵，已远非影片客观真实所能包容而达到的一种艺术的抽象作用。显然，《沙鸥》不是一部纯粹形态上的“纪实”性影片，而是一部有着自己独特追求的探索性影片。

（陈家齐）

伤 逝

1981 年　彩色片
摄制：北京电影制片厂
原著：鲁迅
改编：张瑶均　张磊
导演：水华
摄影：邹积勋
演员：王心刚（饰涓生）林盈（饰子君）

【故事梗概】

1911 年初春，青年知识分子史涓生和女友沈子君在北平某大学操场上观看易卜生的话剧《玩偶之家》演出，剧中女主人公娜拉的身世深深触动了子君，夜深，她回到叔父家，受到封建卫道士叔父的严厉训斥。第二天，子君对涓生说：“我一定要冲出这封建的家庭，做一个独立自由的人。”涓生回忆五四运动和辛亥革命以来严酷的社会现实，感到徬徨和失望。二人依偎在藤萝架下，漫步在桃林深处，他辅导她灯下学英文，他放线，她绕着线球，互诉心声，陶醉在恋人的甜蜜之中。

把吉兆胡同四合院两屋打扫得干干净净，二人在素朴之中度过了一段幸福的夫妻生活，却受到了邻居们的白眼和非议。不久，他们又买了几只小油鸡和一条取名阿随的叭儿狗，给平淡的生活增添了几分乐趣。她一天到晚忙于买菜、做饭、喂鸡、溜狗、打毛衣等家务。只靠涓生微薄的收入艰难度日，为生活所迫，她摘下手上的戒指连同几件首饰包在一起让他去典当，并说：“这个家是咱们俩的。”

暮春，两个人去逛熙熙攘攘的庙会，涓生在旧书摊前翻阅一本小说《穷人》，然后随着人流走进鸟市。突然一只小鸟从鸟贩子的樊笼中逃出，但很快被鸟贩子抓回，重又关进笼中，小鸟哀叫着。

美好的憧憬代替不了残酷的现实。小官太太和教育局长儿子等人的冷言恶语、指鸡骂狗，使他们终日不得安宁。果然不出所料，涓生被教育局解雇了，他们赖以生存的经济来源断绝了，这是在伤口上又撒了一把盐，“真是人不如鸟的时代呵！”他不得不向《自由之友》发出了求职启事，子君也学会了同卖劈柴的老翁讨价还价了。

啃着窝头，夜以继日地翻译，写文章，瘦弱的油鸡和叭儿狗同他争抢着残羹剩饭，涓生慨叹道：“我在这里的位置不过是介乎叭儿狗和油鸡之间。”后来，连每天喂油鸡的几粒高粱米也难以保障了。油鸡终于饿死了，阿随嚼着它的骨头，子君也更加颓丧了。他把阿随带到郊外，推下断崖，它却还活着，爬上来，仍尾随在主人身后。他又把它扔进坟坑里，它惨叫、挣扎，向上窜跳着。

回到城里，已经戒严了，军警、马队驱赶着老百姓，然而，洋人的叭儿狗却可阻挡大帅的卧车，这是“中国人生存在自己从来没有取得权力的中国！”

他终于醒悟道：“人必生活着，爱才有所附丽。”

第二年春，邻居告诉他：“今天子君的父亲来把她接走了。”又听老拔贡告诉他：子君已经死了。

他决心：“ 我要向新生活跨出第一步。 ”

【评析与欣赏】

导演水华同志把中国新文学的奠基人鲁迅先生的名著《伤逝》搬上了银幕，这是一次成功的再创造，因为把名著改编成电影，在一定程度上比创作一部电影文学剧本还难，改编鲁迅的作品就更难。然而，水华同志经过三年的努力，终于获得了极大的成功。在处理改编与忠实原著的问题上，不论在主题思想、人物刻划，还是结构技巧、艺术风格上，都把握得分寸适度，恰到好处。

《伤逝》就是通过一对年轻知识分子的恋爱悲剧来反对封建势力，从而抨击整个旧社会的，说明离开社会革命，就不可能有妇女的真正解放和美满幸福的家庭生活，个人奋斗是行不通的。五四运动和辛亥革命，虽然推翻了封建皇帝，也曾给灾难深重的中国人民带来了一线希望，广大进步的知识青年也曾为之振奋过一时，但接踵而来的是军阀混战，帝国主义分子也纷至沓来，他们内外勾结，横行霸道，劳动人民仍在水深火热之中，说明封建社会的基础还是根深蒂固的。究竟如何冲破黑暗，光明的前途在哪里，中国向何处去，这是当时一切志士仁人苦苦思索和探求之所在。沉睡既无异于死灭，醒来亦不免空虚。作为民主主义者的鲁迅，在 20 年代时，也处在徬徨和抉择的十字路口上。他以伟大战士的情怀，深刻而慨叹地说过：“ 人生最痛苦的是梦醒了无路可以走。 ”涓生和子君的同居是对封建礼教的抗争，然而，这结合是短暂的，一年后就被生活所迫和各种压力而不得不分手了。子君之“ 逝 ”，是旧社会吞噬了她；而涓生之“ 伤 ”，表明了一种社会意识的觉醒。他痛定思痛后才喊出了：“ 我活着，我要向新生活跨出第一步。 ”他将向何处走？似乎还很不明确。片尾预示着社会的黑暗势力还很强大，个人不融于群众之中，也是很难抗衡的。

影片的悲剧色彩极为浓重。首先表现在子君的变化上，她原是沐浴过“ 五四 ”洗礼的激进分子，敢于冲破封建礼教和世家门第观念，冒犯父辈的尊严，大胆地抱着被褥同一个普普通通的穷公务员生活在一起，结为伉俪，当争得一时的宁静和幸福以后就心满意足、不图进取了，一天到晚沉溺在个人小家庭里，终日围着锅台转，并为柴米油盐所困扰。片中有一个特写镜头，是她从全身搜索出最后一个铜板，难堪地付给了卖柴人。她竭尽全力都难以维持这个两口之家了，终归走向破灭，不得不重回那个她曾经厌恶过的封建世家，最后白白断送了年轻的生命。正如《玩偶之家》中的娜拉一样，她虽然也曾勇敢地出走，但社会不改变，她的钱袋是空的，结果不是堕落，便是屈服，依然摆脱不了做牺牲品的命运。这是险恶的现实和严酷的生活造就的必然结果，同时，也暴露了这样的新女性身上的致命弱点，从而进一步升华了反封建的主题思想。

其次，影片男主人公涓生也是个悲剧人物，但他要比子君复杂得多。“ 五四 ”时期，他也是一个追求个性解放的青年知识分子，建立家庭后，他毅然挑起了生活的重担，又经受了失业的无情打击，因此，他比子君对旧社会的认识更深刻些，觉悟程度也略高一筹，现实使他认清了：“ 第一，便是生活。人必生活着，爱才有所附丽。 ”果敢的行为是觉悟后的必然结果，但觉悟未必都付诸实施。遗憾就在于他并未与子君在患难中去创造新的生活，相反，却把一副重担推给了一个弱女子。为什么会这样呢？究其根源，是他虽对现

实不满，但又不明确到底应该怎么办。这就使广大观众对他既寄予同情，又感到失望，他不能给人以更深刻的启迪和鼓舞。这就更充分证明了在半封建半殖民地的旧中国，如果不从根本上改变这个不合理的社会制度，不进行社会革命，单凭个人奋斗，美好的理想是永远实现不了的。

再次，油鸡、阿随和那只笼中小鸟的命运，无一例外地笼罩在悲剧氛围之中，这对主人公的悲剧命运起到了强烈的烘托作用。几只小油鸡和叭儿狗阿随曾给这对年轻的夫妇家庭带来几分生气和欢乐，后来，由于生活窘迫，难以维计，连每天喂养油鸡的几粒高粱米都无法保障了，鸡饿得越来越瘦弱，终于成了人们充饥的食物，啃剩下的鸡骨，便成了阿随难得的享受。后来连瘦狗都养不起了，涓生把它带到郊外，推下断崖，却没摔死，它爬起来，尾随在主人身后，他又一狠心，把它扔进深陷的坟坑里，它惨叫，挣扎，向上窜跳着，等待它的只有死亡。尤其是那笼中小鸟，更给人留下了深刻印象。影片是这样表现的：涓生随着人流走进鸟市。突然，一只从笼中逃出来的小鸟，飞过他们的头顶，又一头扎进人丛。鸟贩子跑过来高喊："飞不了！"只见鸟贩子扑上去，抓住小鸟，把它又关进笼中，并叮嘱同伴："关紧！关紧！"涓生已经意识到："我在局里做事，就像鸟贩子手里的小鸟儿一样，时间长了，只会变得翅膀麻痹。"子君和涓生的命运就如同那只小鸟牢牢地控制在鸟贩子手里一样，暗示了黑暗势力的强大和凶残以及个人力量的单薄和微弱。

影片在把握时代精神和民族特点上，也有许多独到之处。北京古老的城墙、玲珑剔透的角楼、具有北方特征的街道和四合院、熙熙攘攘的庙会、凄凉的梆子声等，把观众带进了 20 年代那个多灾多难的岁月。在特定的时代和环境里，才孕育和发生了这一幕幕一场场的悲剧故事。影片尤为重视细节，并体现了民族特色。比如涓生和子君放线、绕线球的穿插运用，就独具匠心。当一对情侣在花香鸟语之中，恩恩爱爱时，放线和绕线球的动作就舒缓和谐；当情感沉闷、困惑时，绕线的动作也随之起伏变化；当感情发生裂痕时，子君用力扯动毛线，涓生双手却停止了放线，毛线崩然而断，他俩果然分离了。把外在的绕线动作与内心的情感变化糅合在一起，既是民间特色，又与情节发展和人物刻划天衣无缝地结合起来了。

庙会也烘托了时代气氛。小说中仅有一处提到而已，影片却用了六七百米胶卷的一大段戏，展现了当年底层人们的生活情景。"戒严"的安排，也凝聚了编导的心血。军警、马队用皮鞭驱赶着国人，对中国老百姓滥施淫威的"大帅"，却奴颜媚骨于洋人，从而形成了鲜明的对比，说明"中国人生在从来没有取得权利的中国。"这正是那半封建半殖民地社会的一个缩影，男女主人公就生活在这样一个典型环境之中。

总之，改编后的电影，在忠于原著的基础上，按照涓生这个人物的心理逻辑来结构，充分展示了人物的内心世界。这是借鉴西方现代电影的表现手法，并同中国的传统手法相结合，进行了有益的尝试和成功的探索，整个影片充满了诗情画意，达到了素朴和深沉的意境，从而保持了鲁迅先生的艺术风格。邹积勋同志在《伤逝》中，运用摄影造型手段表现了不同时代的社会生活内容，在气氛的渲染和意境的创造上颇有特色，被中国电影金鸡奖第二届评委会授予最佳摄影奖。

（史柳坡）

小　街

1981 年　遮幅彩色故事片
摄制：上海电影制片厂
编剧：徐银华
导演：杨延晋　吴天忍
摄影：应福康　郑宏
主要演员：郭凯敏（饰夏）张瑜（饰俞）杨延晋（饰钟导演）

【故事梗概】

钟导演画外音：由于偶然的机会，促使我拍摄了这样一个小故事：

初春，戴着墨镜的夏踏着残雪走进慈云街。这是上海一条典型的小街，右边是一排石库门房子，左边是音乐学院的铁栅杆墙。夏来找钟导演，钟导演发现夏是半盲人时，就诚恳地请他讲一讲剧情。夏沉浸于往事的回忆之中：好像也是这样一条小街……

10 年前，文革动乱年间，闲逛到这条小街的 20 岁的汽车修理工夏，正想靠着 9 号的门框避风点烟，不料门被拉开，失去重心的夏撞碎了俞手中篮子里的鸡蛋。俞可怜巴巴地向他说：你走吧，我妈妈病很重，她怕见生人……夏狐疑地怏怏地离开了小街。

过了半个月，夏试车归，小心翼翼地捧着装有 20 只鸡蛋的帽子，来到小街 9 号。夏送还鸡蛋，使俞很受感动。夏知道俞要为病重的妈妈采集草药，表示愿意帮助俞。夏开着一辆试车的救护车在林荫道上奔驰。他带着俞到郊外采草药，一会儿就采集了许多草药。俞还把一只被蛛网捕捉的蝴蝶轻轻地放走。他们把山薯削成酒杯，互相举杯对大自然祝福，祈求天下的人都健康、欢乐……他们又像小孩子似的斗起绕口令来：“好的坏的”“明的暗的”“大的小的”……当夏说出：“男的女的”时，俞顿时失色、黯然神伤地说：“我该回去了，妈妈在等我呢！”夏对俞说：“我要有你这样的弟弟该多好。”俞很激动。他们在堤上嬉戏，俞失脚掉进湖里。从水里起来，俞在救护车里瑟瑟地说：“我是个姑娘！”夏十分惊讶。原来受被打成黑帮分子的母亲的株连，俞被造反派剪掉了辫子，只好装扮成男孩子。夏爱怜地劝慰她，决意帮她恢复女妆。

夏四处买辫子，但都只卖给样板戏剧团。夏只好去动物园，在那里的演样板戏的剧团里偷购了一条辫子，被追赶的红卫兵抓住，用皮带野蛮地抽打，夏的眼睛被打伤，丧失大部分视力。伤愈后，失明的夏重到小街 9 号，发现俞被造反派赶走，不知下落……

听到这里，钟导演问剧本的结局，夏说：想了很久，一直没找到合适的结尾，准备继续去找：

在一个舞会上，夏找到了俞，她穿着华丽时髦，喝着酒，吞吐烟圈。谈及往事，她怨气十足，玩世不恭，夏只有怏怏离去……

在慈云街 9 号钟导演家里，夏见到了俞，她已成为一个歌唱家，长了好长好长的头发，听说乔迁之喜，夏误会俞已与钟导演成了一家，俞赶上夏解释了误会，他们一起走回家去……

夏回家乡探望母亲，坐上火车，成为工人的俞正坐在他的对面照护他，表示要一起回家看望母亲……

【评析与欣赏】

《小街》是一部表现善良和真诚人性的影片。它还选择了一个新颖的角度去揭露“十年浩劫”给人民带来的精神的和肉体的灾难。俞因为母亲被打成“黑帮分子”受到株连，被剪掉头发。只有戴着帽子上街，又遭到“造反派”的侮辱和打击；于是只有女扮男装，用布条紧紧地缠裹住自己的胸部；她被剥夺了当女孩子的资格，精神上承受着极大的痛苦。她希望长出头发，有一条辫子，当一个女孩子大大方方地生活……青年汽车修理工夏是纯真的，他乐观、快乐，对一切事物都好奇，且又风趣。当他看到俞在音乐学院的校园里、手里还提着只篮子时，他惊奇地说：“你在里面买菜？里面的菜一定很有音乐性，不但好吃，而且好听……”他善良，同情人，当他听到俞陈述的痛苦时，决意帮助她，到样板团去“偷购”辫子的结果是使他丧失了视力……影片中，用了一个“兽性的动物园”的隐喻蒙太奇来揭示这场悲剧，并别具匠心地处理了这个场景中的音画关系。夏在动物园行走时，画面是白鹭在漫游、长颈鹿在悠闲地觅食……背景声中既渐显出样板戏激越狂热的打击乐声，又时时杂有秃鹰、狮虎的嘶啸声；而当夏遭受红卫兵殴打时，画面是拳脚交加、皮带挥舞、人在挣扎、鲜血淋漓，前景是动物园的铁笼子、以及笼中的秃鹰、狮、虎……这时没有任何效果性音响，而是配以轻缓、优美的主题歌曲男女声二重唱；当最后一位老园林工人背着夏走出动物园时，他沉重而双关地说：“噢，你忍着点，就要走出动物园了。”画面是夕阳西下，寂无人迹，显得幽深而凄凉，而背景声音却是鞭打声、叫骂声和惨叫声……这是那场浩劫的形象的表述。

然而，从俞和夏的遭遇中、人性与兽性的矛盾中、善与恶的冲突中，可以看到影片对那种美好人性的表现和歌颂。夏与俞之间的真诚的友谊和朦胧的爱情，他们在那样岁月中举起薯杯、遥祝天下人都健康、快乐……让人们认识到：即使是在美丑颠倒的年代，人的尊严（对于俞，即是做一个女孩子的权利）、善良（对于夏，即是纯洁地去帮助弱者）、以及对美好生活的追求也不能泯灭。

《小街》是一部“情绪片”。导演杨延晋和吴天忍用“情绪片”来界定《小街》的影片类型。他们总结说：“我们紧紧抠住一点、把握人物的内心情绪以后，将人物置于精心选取的环境之中，赋予生动的生活细节，衬以协调的（有利于渲染情绪的）音乐、音响、跳跃性的蒙太奇节奏，加之演员准确的、富于层次的表演，力求达到景生情、情托景、情景交融、溶为一体的艺术境界。”（《探索与追求——《小街》艺术总结》，载《电影导演的探索》第二辑，第 369 页）从实际效果看，《小街》这样的艺术追求，得到了观众的认可。并没因为情节淡化或不完整而削弱了影片的艺术魅力。编导运用了所有的影片因素来抒写情绪。如歌颂和表现善良人性的重场戏：“上山采药”就力图突现环境的宁静优美、明朗淡雅，以衬托两个普通的年青人压抑的人性得到暂时解放的欢畅心情，在大自然中陶情嬉戏，憧憬未来……这与动乱中小街那种狂躁不安、抑郁焦虑的环境构成了强烈的情绪对比，构成了情景交融的诗的意境。

虽说全片没有一个完整的情节，但却有被有机地串联成整体的富有寓意的细节，它是以情绪线贯串的。如在上山采药中，便有俞“放蝶”的细节，表现出柔弱的俞对更可怜的弱者（被蛛网捕住的蝴蝶）的同情与援助，以及

她善良的心灵。又如俞削好的“ 薯杯 ”，那是俞对童年母爱的回忆，也是她渴望美好生活的寄托物。还有如夏挖山薯时埋上钱，与“ 偷 ”辫子放上“ 钱 ”的对应细节，还有如“ 鸡蛋 ”、“ 草帽 ”等等细节都无疑是有着寓意的，它们使得影片所要表现的情绪更为真实、丰满。

《小街》还可称为是一部充满探索精神的影片。首先，影片编导构思了一个虚实相间的影片结构。让导演、摄影与角色同时出现于银幕之上，既是现实的写照，又是故事的虚构；这与夏既是叙述人（剧情的构思者、作者），又是主人公相对应的构思，显然是对电影假定性的形式的探索性运用，也是对“ 间离效果 ”的追求，其目的是为了让观众保持清醒的理智的鉴赏态度，促使他们积极地参与思考，从而更好地理解影片的丰富内涵。

其次，影片还让钟导演出现于银幕上，与男主人公夏一起寻找影片的结尾。实际上，影片所摄影的三个“ 结尾 ”，是一种没有结尾的“ 结尾 ”。影片中的夏说：“ 对于我们这一代来说，我们所寻求的不是结尾，而是起点，新的起点。 ”导演杨延晋说：三种影片结尾的处理，就是要“ 寻找银幕与观众新的联系方式。 ”和前 8 本所表现出的浓郁的情绪戏相比，后 3 本的 3 个结尾实际是一种哲理的思考。3 个结尾，一种是“ 堕落 ”（俞变成一个玩世不恭的颓废女子）；一种是“ 误会 ”（俞成了歌唱家，夏以为她嫁了钟导演）；一种是“ 团圆 ”（俞成了先进工人，伴着夏一起去看望母亲），对于俞和夏而言，都有可能。因为在影片的叙述中，夏与俞分离的几年间毫无联系，从时局看正是动乱之际，对于俞这样一个年仅 14 岁涉世未深、孤苦伶仃的女孩子而言，她走上一条什么道路，产生一个什么样的结局是很难预料。影片的编导正是以这 3 个结尾的没有结尾的方式来激发观众的思考。显现出导演杨延晋等从《苦恼人的笑》中开始的探索精神：应当肯定《小街》这种无结局的结构正是影片特定情节发展的唯一结局。至少在启迪观众的思考方面，是达到了编导预想的目的的。

加之张瑜和郭凯敏配合默契的表演，清新质朴的风格，使得《小街》洋溢着感人的青春气息。

（徐志祥）

知　音

1981 年　彩色宽银幕片
摄制：北京电影制片厂
编剧：华而实
导演：谢铁骊　陈怀皑 巴鸿
摄影：聂晶　汝水仁
演员：王心刚（饰蔡锷）张瑜（饰小凤仙）英若诚（饰袁世凯）

【故事梗概】

在一家琴社里，一位少年正在急促而奔放地弹琴，琴友们屏息静听，琴弦弹断了一根又一根，一个书生按住了琴弦，从容地谈起了《高山流水》，少年疾言国家危亡之时，何处还觅知音？书生走后少年方知此人就是自己景仰的蔡锷将军，惊愕不已。

蔡锷虽被袁世凯撤去了云南都督，可对他还抱有幻想，认为袁世凯总不会违反民意，自封为帝，只要他能拒绝二十一条，他就准备襄助他与外敌一争短长。袁世凯早有复辟之心，正在积极筹措登基，他担心蔡锷的态度影响云南的动向，因此对蔡百般笼络，许之以高官利禄，并告诫他的左右：“镇抚云南，蔡松坡不亚我雄兵十万！”又把京都名妓小凤仙介绍给蔡锷，一则消磨其斗志，一则窥测其动静。蔡锷认出了小凤仙就是在琴庄慷慨陈词的少年琴友。

袁世凯同日本签订二十一条，东交民巷西口外的正阳门侧，正在演出一场“提灯庆祝会”的活报剧，日本浪人和日侨的游行队伍欢呼二十一条是帝国外交的胜利。愤怒的学生和市民们拦住游行的队伍，与日本浪人发生冲突，袁世凯手下的全副武装的马队冲入学生队伍弹压。黄河上碧血殷殷，北京街头到处是“国耻”的哀号。目睹这一切的蔡锷彻底觉醒了，认清了袁世凯的真面目，积极同自己的老部下秘密联络，筹备讨袁起义。为了打消袁的猜忌，蔡锷用韬晦之计，成天带着小凤仙出入公园或舞池，闹得满城风雨，并且宴请袁大太子和一帮帝制红人，当着他们给云南发电，消除他们的疑虑。

小凤仙虽然和他仰慕的英雄朝夕相处，但对蔡锷的所作所为感到失望。小凤仙伴随蔡锷去天津时，发现蔡锷与爱国志士在密室中策划讨袁大计，遂消除了对他的误解，并且对他不露痕迹的掩护。不久，小凤仙向蔡锷点穿了他的韬晦之计，并且披露了自己的杀父之仇，从此他们两心相印，肝胆相照，成为千古知音。

参政院内各界国民代表终于演出了全体投票赞成君主立宪的丑剧，江朝宗登台三呼皇帝万岁。袁世凯也派人潜入蔡宅搜罗证据，结果一无所获。于是又张罗为蔡锷与小凤仙隆重操办婚礼，送给他们一座皇家园林，亲笔题上了“天作之合”。起义时机临近，小凤仙拿出一男一女的两套粗布旧衣，用调包计掩护蔡锷离开北京，她则被投入大狱。蔡锷东渡日本，取道香港、河内奔赴云南，打响了讨袁的第一枪。不到半年，袁世凯众叛亲离，吐血而死，蔡锷的护国大军进入成都，他谢绝了督军的重任。蔡锷因患喉癌，赴日本就医，不久便离开了人世。

湘南河道上一叶扁舟轻轻荡过，小凤仙凝眸远望江上青峰，《高山流水》的琴声又仿佛缭绕在灵山秀水之间。

【评析与欣赏】

《知音》以窃国大盗袁世凯妄图称帝为背景，描述了蔡锷护国起义的故事。中间插进蔡锷与小凤仙的风流情话。糅合成一部富有情趣的影片。

角楼映衬在晚霞中，残阳的红光投射在褪色的宫墙上，蔡锷挽着小凤仙漫步在寂静的筒子河边，他们看见一位长发青年对着落日作画，便好奇地走近看画，小凤仙失声惊问：“ 哎呀，怎么太阳是黑的？ ” 画家答道：“ 国土沦丧，日月无光！ ” 小凤仙深受触动，马上拔下头上的簪子刺破自己的手指，用血指在画中的黑太阳上一抹，意味深长的说：“ 四万万同胞的热血，会把太阳染红的。 ” 画家长发一甩，深深鞠躬：“ 谢谢女士，将来我只有用热血作画了。 ” 这是影片《知音》中的悲壮的一幕，这高昂的激情与《高山流水》的古曲一直贯穿影片的始终。我们看到的是叱咤风云的将军对卖国的“ 二十一条 ” 义愤填膺，为了推翻帝制，再造共和，他用韬晦之计，一面与袁世凯巧妙周旋，一面与革命志士紧锣密鼓地策划，终于逃出樊笼，回到云南，打响了护国讨袁的第一枪。而在将军献身祖国的殊死斗争中，有幸结识了一位沦落风尘的侠女，一百天的耳鬓厮磨，终于换来了肝胆相照、铭心刻骨的琴剑知音。为了掩护蔡锷脱险，小凤仙作出了重大牺牲，临行前蔡锷梦想着再造共和那一天“ 我会伴着你，带着一琴一剑，放浪于重洋之间，呼吸自由勇敢的青春空气…… ” 然而这一梦想终未实现，中华大地的灵山秀水间留下了高山流水的绝唱：“ 山青青，水碧碧……叹的是人生难得一知己，千古知音最难觅。 ”

影片的编导为了渲染这种爱我中华和千古知音的崇高的情愫，极力调动电影的各种手段，创造了一个又一个极富情绪色彩的浓郁的意境。影片前半部分，筒子河边看画、秋郊试马等段落均给观众留下了深刻的印象，影片后来部分描绘蔡锷与小凤仙的几场戏更是催人泪下。小凤仙操琴觅知音的一场戏中，小凤仙深感人间沧桑，世态炎凉，于是抚琴而歌，作“ 一生难得一知己，千古知音最难觅 ” 之叹，此时蔡锷步入房内，此情此景触动了他的心弦，他情不自禁地说：“ 是呵！高山流水，叹千古知音难觅呵！ ” 小凤仙从容地一语道破：“ 将军的知音遍天下！ ” 接着通过交谈，特别是小凤仙的步步紧逼和自叙身世，使他们之间的隔阂冰释了，他们终于肝胆相照，结成知音，为维护共和共谋大计。这时，檀香烟静，红烛影摇，小凤仙继续弹唱《高山流水》，把感情又推向一个高潮。在诀别之夜中，胡同里更深夜静，马队在巡逻，小凤仙的居室内却花烛辉煌，这种炽热的气氛以相反的色彩反衬出蔡锷与小凤仙陷入困境，内心深处的焦灼不安。小凤仙掩饰着诀别的哀伤，作出了让蔡锷调包出走的安排，由于调动了摄影、美工、音乐和演员各种因素，这一场充满激情的诀别收到了极其感人的艺术效果。最后一场戏是蔡锷之死，蔡锷在日本的医院里仰面凝思，远处传来他所怀念和熟悉的小凤仙的歌声：“ 山青青，水碧碧…… ” 歌声融入湘江水面，镜头出现一叶孤舟，船舱里小凤仙在深沉地弹拨古琴，画外继续响起“ 高山流水韵依依…… ” 紧接着蔡锷溘然逝去，此时再接船上小凤仙的弹奏声“ 人生难得一知己…… ” 忽然琴弦连折两根，琴声戛然而止。小凤仙预感到不幸，呆滞的目光凝视着周围一片寂寞，小舟缓缓荡漾远去，再响起幽扬、抒情的“ 知音 ” 主题歌的合唱。编导的这种蒙太奇处理，营造了一种生死茫茫两不知的遗憾与不安的情绪，把观众带到了一种对英雄的无限惋惜和眷恋的情绪之中。

为了再现这段民国初年（1915—1916 年）的传奇历史，以秦威同志为首的美工师们在布景设计和服装、道具、化妆的查考和制作中，付出了很大的精力，因而使影片大为增色。袁世凯是在朝的总统，蔡锷是下野的都督，小凤仙是处于生活底层的风尘女子，3 个人有 3 种不同的生活环境，这 3 个环境又必须统一在特定的时代背景里，既要力求统一和谐，又要符合人物的需要和各自的特点。袁世凯居住的“ 春耦斋 ”由于历次改建已经变化很大，因此只拍了一个外景，改用“ 纯一斋 ”右前方的双回廊以展示宫庭的规模气势，内景部分则在摄影棚内搭建。蔡锷的棉花胡同寓所及其它涉足的许多景点，有的是借景，有的是对外景加工而成。小凤仙生活的八大胡同里的亏吉班则也是在摄影棚搭景，并且相应的创造了“ 凤仙居室 ”的陈设和装饰。蔡锷护国军是 6000 人，美工部门却只有 1000 套军装，于是便向协拍的解放军请求增派 3000 官兵，又从后勤部门借来 2000 套海军军服，又赶制了 2000 顶大盖帽，满足了拍摄需要，因而使蔡锷在昆明誓师检阅的场面拍得有声有色。

影片中的蔡锷是一个城府很深极有韬略的人物，王心刚同志很好地掌握了他的思谋深广、喜怒不形于色的特征，武戏文演，恰如其分地再现了蔡锷处于逆境之中面对复杂形势的思想变化和机智果断的作为，因而获得了 1982 年百花奖最佳男演员奖，他是当之无愧的。扮演袁世凯的英若诚，也为我们塑造了一个令人信服的反面人物的形象。他富于政治经验，对内诡计多端，狠毒阴险而道貌岸然；对外屈从帝国主义，是一个封建意识极浓的老军阀，英若诚把他演得活灵活现。相比之下，作为主要人物之一的小凤仙则显得颇为逊色。小凤仙不是秋瑾，可她一出现思想基调的起点就过于高，完全以一个进步人物的面目出现，性格没什么发展，她的言行是那么纯，全然没有风尘女子的特征。而她与蔡锷的思想问题也通过“ 自述身世 ”的现代老套子解决的，把他们二人由误解、疑虑、提防到消除隔阂，成为知音的过程作这种简单化的处理，不能不说是影片的一处败笔。此外，影片中人物的对话写得很好，有浓郁的时代与个性的特征，不因时代久远而流于艰深，通俗而富有抒情气息，这自然与编导的文学素养有很大关系。影片中《高山流水》这首歌曲和古琴声的反复出现，特别是李谷一极有韵味的歌唱，给这部历史传奇片增添了无穷的魅力，成为这部影片中令人难以忘怀的闪光之点。

影片《知音》在情节安排上存在一些有争议的地方，影片有两条交叉的情节线，一条是蔡锷的反袁斗争，一条是蔡锷与小凤仙的纠葛，有的同志认为这两条线在布局上的平分秋色，导致了主题与情节结构之间的和谐统一受到损害。如果影片的编导能将思想更解放一点，把情节安排的侧重点放在蔡锷与小凤仙的传奇而浪漫的经历上（这是一个真正的‘ 英雄与美人 ’的故事），站在正确的立场上把他们的崇高抱负和爱情戏都作足了，我们相信主人公的艺术感染力定会大大增强，《知音》的立意也定会上升到一个更高的境界。

（邓烛非）

西安事变

1981 年　彩色故事片
摄制：西安电影制片厂
编剧：郑重　成荫
导演：成荫
摄影：高洪涛　郑煜元　陈万才
美术：张子恩　卢广才
作曲：李耀东
主演：金安歌（饰张学良）辛静（饰杨虎成）王铁成（饰周恩来）孙飞虎（饰蒋介石）

【故事梗概】

1936 年前后，我国正处于内忧外患，民族危亡的紧急时刻。张学良和杨虎城二位将军被蒋介石逼迫“剿共”，在陕北战场上屡遭失败，受到蒋介石的责难和打击，他们急于寻求出路。

1935 年国民党在南京召开“五全大会”期间，张、杨二位将军曾分别通过进步人士杜重远、田文浩与我党有所接触，彼此处于互相试探的微妙境地之中。

张学良从南京回到西安后，通过被我俘虏又放回的东北军高福源团长的关系，与我党周恩来同志举行了“延安会谈”。张将军决定以民族存亡的大局来说服蒋介石“停止内战，一致抗日”。与此同时，杨虎城将军收到了毛泽东派人给他送来的亲笔信。但是，他们的活动早就被蒋介石安插在西安的特务头子李达权、郑广清所注意并对南京有所密报。

为了反击特务的猖獗活动，张学良下令围抄了国民党陕西省党部。此事促成了张、杨二将军共同携起手来，同时也引起了正在南京主持解决“两广”兵变的蒋介石的震动。1936 年 10 月 22 日，蒋介石在调兵遣将之后，以“避寿”之名，亲自来到洛阳，准备一举镇压西北兴起的抗日高潮。张学良、杨虎城得知蒋介石已到达西安，决定主动求见。张学良对蒋“苦谏”，痛遭拒绝。蒋介石限他 3 天内答复，是否继续执行“剿共”命令，否则将他和杨虎城的东北军、西北军调离陕西。张、杨被逼于 1936 年 12 月 12 日对蒋实行了“兵谏”。爆发了“西安事变”。

事变发生后，我党受张、杨二位将军的邀请，派出以周恩来同志为首的代表团飞抵西安。周恩来同志以民族存亡的大局，协同张、杨，迫使蒋介石接受了抗日救国的“八项主张”，使事变得到了和平解决。迫使蒋介石放弃了内战政策，一致对外，实现了国共两党的第二次合作。影片在芦沟桥事变爆发，抗日烽烟滚滚的画面中结束。

【评析与欣赏】

《西安事变》是西安电影制片厂于 1981 年摄制的一部具有史诗规模的革命历史题材影片。它以宏伟壮阔的史诗风格，恢弘博大的气势，再现了我国现代史上震惊中外的“西安事变”。影片正面描写了“西安事变”发动的原因以及事变解决的历史过程。“张离不开杨，杨离不开张，张、杨离不开共产党”，歌颂了张学良、杨虎城将军的爱国精神和我党抗日民族统一战线的

胜利。

“为历史真实作写照，还历史以本来面目。”《西安事变》以高屋建瓴和宏观把握的谨严艺术构思，追求一种还原历史的纪实风格。在影片结构上，采用顺叙的方法，完全按照历史的进程，顺着事变发生的时序，把错综复杂的矛盾层叠交叉，但又有条不紊地加以展现。从影片中我们看到的不仅是事变发生地，更有 30 年代中国社会广阔的生活画面：沿海和内地，上层和下层，沦陷区、国统区和革命根据地；我们看到的不仅是事变中具体的斗争，更有当时社会扭结在一起的各种矛盾冲突：中日两国之间，国共两党之间，人民群众、下层士兵和国民党当局之间，国民党内部党棍特务、嫡系旁系部队之间；我们还看到了那个时代主要的历史人物：毛泽东、朱德、周恩来、彭德怀、叶剑英、刘志丹、徐海东、李克农、张学良、杨虎城、蒋介石、宋美龄、何应钦、宋子文、戴笠等。摄影机将当时社会的各种力量、各种矛盾以及各阶层的思想情绪纳入了自己的“广角镜头”，既条分缕析，又层迭交叉，构成了宏大的史诗气魄。影片关键性的情节和人物大的行动，不但在具体艺术环境中真实合理，而且都能在影片展示的社会背景中找到历史动因。张学良、杨虎城出于爱国热情，又受到国民党内部各种力量的排挤，终于殊途同归，在寻找共产党的道路上会合；国民党内虽然有这样那样反共卖国力量，终于被共产党、人民群众和国民党爱国人士所代表的历史潮流所冲垮，实现了国共合作，一致抗日。影片的编导着力表现了当时社会冲突的这个总趋势，从这个总趋势中来解释事变的发生和解决，把具体历史事件作为各种社会力量冲突的结果来描绘，这就使这部展现当年时代真实面貌的历史画卷，更具历史唯物主义的光彩。

影片的重大成就，还在于对历史人物成功的个性刻划。张学良的性格，通过他亲自驾机会见周恩来，擅自搜查国民党陕西省党部，事后又向蒋介石电报请求处分，最后突然决定送蒋回南京等举动，生动地描绘出一个年少气盛，“帅”气十足，果断而又不够练达的“少帅”形象。杨虎城则不同，在他谋划、兵谏和事变进程中，充分展现了沉稳持重、外柔内刚、老谋深算、大智若愚的性格。最为突出的是蒋介石的形象。蒋介石作为旧中国统治阶级的最高代表，在文艺作品第一次没有加以简单化和漫画式处理，而是把他作为一个活生生的人来加以刻划。蒋介石来到陕西，名为游山玩水，实则为了分化张、杨。他因人而异，对张学良，在其气盛时，虚与委蛇，有机可乘时，又以领袖自居；对杨虎城则是藏而不露，察颜观色，伺机下手。兵谏后蒋介石以“党国领袖”一变而为阶下之囚，从他接受棉衣，拒绝搬家的表现中，把他那种善于应变，外强中干的性格，表现得纤毫毕见。而当周恩来亲到住处看望时，他始而惊惶失措，拒而不见，继而见面，先是忐忑不安，后又慷慨陈词，以领袖人格担保，立下“言必信，行必果”的誓言。这些都为他日后言而无信，迫害张、杨，继续反共，作为鲜明对照。《西安事变》中的蒋介石，为电影画廊增添了一个前所未有的艺术形象。

同张、杨和蒋介石相比较，毛泽东、周恩来等老一辈无产阶级革命家的形象，刻划得不够充分。虽然演员是很努力的，但比起现实生活中这些人物的令人难忘的风度和光彩来，影片中的人物形象就逊色多了。当然，这同我国电影表现领袖形象的历史是分不开的。在银幕上塑造领袖的正面形象，是粉碎“四人帮”以后才打破禁区的。如果说《大河奔流》中毛泽东的形象是破天荒地在银幕上与观众见面，为电影银幕增加了光彩，然而终因思想未能

得到解放和其他诸多原因，毛泽东的艺术形象处理得很不如人意（当毛泽东出现在大堤上时，编导让四周岗哨林立，戒备森严，领袖与人民的血肉联系被一道大堤所隔离，而且展现给观众的还只是毛泽东的一个侧背面，根本不见其面孔。这不仅不符合生活的真实，而且也不符合艺术的真实。整个艺术处理太神秘，过分偶像化）。那么，在《西安事变》中，编导则敢于从正面将毛泽东的形象大胆展现给观众，让他说话，让他抽烟，让他吃饭，让他活动在一群共产党伟人之中。无疑这在真实性、观赏性上将银幕与观众拉近了一大步，缩短了观众的参与距离。当然，不无遗憾地说，这部影片中的毛泽东依然没有从神坛上走下来，依然被一层面纱将其紧紧遮掩着。虽然如此，在如何塑造共产党领袖人物的艺术实践上，它毕竟在真实性方面向前挪动了一步，毕竟为中国影坛塑造毛泽东的形象提供了有益的经验和珍贵的机会，社会意义是非常明显的。同时，更具实际意义的是它给了无数热爱毛泽东、怀念毛泽东的观众的心理上的最大满足，即看到了活动着的毛泽东。影片中周恩来的形象、性格、风采，也得到了更多的构思和展示。比如在延安同驾机前来商谈事变解决办法的张学良进行机智而风趣的会谈，在西安为争取蒋介石放弃内战政策，促进抗日民族统一战线的形成而作面对面的斗争，编导在语言、形体动作、场面调度等方面都进行了颇具匠心的努力。同样，由于没有触及周恩来的内心世界和将人物性格的简单化处理，其艺术魅力无疑有所减少。总之，该片在总体上表现了中国共产党人以抗日民族大业为重，主动捐弃前嫌，联蒋抗日的博大政治胸怀和审时度势，运筹帷幄的革命气魄。

在艺术表现上，这部影片将纪实性与艺术性相结合，取真取信而不求奇。它大致按历史本来的时序来结构，以增加史实的真切感；虽不虚构，却又通过筛选、详略、显微、渲染等手法来实现主题和人物，加强历史生活矛盾抓人、感人的力量。比如，影片表现蒋介石亲自到西北督促“剿共”，这时张学良已经深知，“剿共”势必“自取灭亡”，只有“各党各军团结起来”才能挽救民族的危亡。于是，他赶到蒋介石的住地临潼苦苦相谏……这时，影片的编导们有意把张的苦谏，蒋介石的僵持不化，西安城内热血青年们“枪口一致对外”的强烈呼声，临潼路上顶着风雪严寒示威请愿的游行群众等几条线索，交织在一起，彼此烘托，凝聚成紧张的戏剧情势，从而产生了震撼人心的艺术力量。编导采用这种不脱离真实性去追求艺术性，用艺术性来加强影片的纪实性的作法是可取的，是成功的。

《西安事变》获得 1981 年度文化部授予的优秀故事片奖，并获 1982 年第二届金鸡奖最佳导演奖、最佳化妆奖，饰演蒋介石的演员孙飞虎获最佳男配角奖。

1983 年该片在香港放映时，7 家剧院联映 21 天，观众达 25 万，有不少是从台湾和东南亚来的游客以及海外华侨。“叫好又叫座”。《文汇报》认为“这是一部真正的大片，是中国电影（包括大陆、台湾及香港）近年来真正称得上大片的影片。”《新报》认为：“制作严谨，人物造型栩栩如生，扮演毛泽东、蒋介石、张学良的演员，神态都很相似。”《新晚报》报道：“戏剧性很浓，演员的水准令人佩服。只是欣赏演员的演技已值回票价。”一贯对国产片冷淡的《明报》这次也例外地称赞：“编导描绘这个政治事件脉络分明，让你洞悉事件的来龙去脉。”

（焦思温）

飞 燕 曲

1981 年　彩色故事片
摄制：西安电影制片厂
编剧：赵志强　王峰　王洁　潘奔
导演：郭阳庭
摄影：张发良
美术：张晓晖
作曲：谢提音
主要演员：潘莲华（饰韩天笑）屠茹英（饰凌燕）刘园园（饰康迪）薛伟君（饰艾清波）阎礼荣（饰满堂红）易东林（饰凌燕父）邱渝贞（饰凌燕母）金复丽（饰华彩影）

【故事梗概】

苏沪杂技团青年钢丝女演员凌燕，在老师傅满堂红和师兄、丑角韩天笑的辛勤培育和帮助下，练习钢丝技巧的高难度动作，将成为我国青年一代的优秀杂技演员。

在一次演出时，凌燕通过杂技团钢琴伴奏员康迪的介绍，认识了康迪的同学和朋友艾清波。艾清波是青年钢琴家，被凌燕妩媚动人的美貌和精湛高超的钢丝技巧所吸引，立即抛弃了康迪，追求凌燕。他为了博得凌燕的欢心，施展种种手段，殷勤地为凌燕谱写伴奏曲，还主动登门“征求意见”，带着凌燕跳舞、听音乐、喝酒、吃饭、逛公园、遛马路。在一个雷雨交加的黄昏，艾清波把一只金壳手表戴在了凌燕的手腕上。凌燕被艾清波的虚情假意所迷惑，沉湎在所谓的“爱情”之中。

和凌燕同室居住的康迪完全蒙在鼓里，她万没想到艾清波已经抛弃了自己另寻新欢。康迪从凌燕口中得知真实情况以后质问艾清波，艾清波反诬康迪与韩天笑相爱，并以此作为背弃她的“理由”。其实，韩天笑一直默默地爱着凌燕，但为了使凌燕专心于事业，从未吐露自己心中的秘密。同时，艾清波又恶意挑拨凌燕与韩天笑的关系，以便达到自己的卑鄙目的。

凌燕在艾清波的诱惑和影响下，放松了基本训练，耽误了正常演出，不珍惜自己的艺术青春，终于答应与艾清波马上结婚。

灯红酒绿，乐声荡漾，结婚的舞会正在进行。朴实敦厚的韩天笑前来祝贺。他忍受着个人感情上的沉重打击，胸怀坦荡，把一位华侨老一代钢丝演员华彩影送的珍贵礼品“索上担水”的浮雕手工艺品亲手交给了凌燕。这件礼品上雕着一位古装女子挑着一担水，轻松地走在两山之间的一根细细的绳索上。凌燕触景生情，决定实践自己曾对华彩影许下的诺言，要艰苦努力，提高技艺，毅然离开晚会去参加重要的告别演出。艾清波一反常态，粗暴地阻止凌燕去演出，但未能奏效。

演出时，凌燕精力不集中，在做一个高难动作时，失足从钢丝上摔落下来，被送进医院。

凌燕伤势严重，双腿有可能致残。韩天笑给予她极大的鼓励和安慰，千方百计寻医求药，以治好凌燕的双腿。艾清波却说当初他家庭就不同意他与杂技演员结婚，他不能侍候一个残废人过一辈子。至此，凌燕如梦初醒，才认清了艾清波的丑恶嘴脸。在韩天笑和满师傅的热情鼓励下，经过医生的精

心治疗，凌燕终于重登杂技舞台，获得了更大的成功。

凌燕像插上双翅的飞燕，翱翔在杂技舞台上，她回到了韩天笑的身边。

【评析与欣赏】

影片《飞燕曲》是一部反映青年杂技演员艺术生活和爱情生活的抒情正剧。它把精湛的杂技艺术和跌宕起伏的恋爱风波有机地交融在一起，给观众以美好的艺术享受，同时又得到崇高的道德情操的感染。是一部寓教于乐、健康向上的电影之作。它在艺术上主要有以下几个特点：

一、影片以党的十一届三中全会之后的 80 年代初期为背景，紧扣当时的时代脉搏，表现了我国改革开放初期的社会风貌。

爱情是艺术的永恒主题。但是在被极左路线禁锢的年代里，是很难在银幕上表现青年人的爱情生活的。随着人们的思想解放和社会经济的改革开放，银幕上这一禁区已被打破。因此，正确地表现当代青年人的爱情生活本身就很有现实意义。影片《飞燕曲》反映的爱情故事是具有普遍性和典型性的，所以很受青年观众欢迎。影片中不仅表现了青年人的爱情生活，而且通过老艺人满堂红的师妹、华侨老杂技艺人华彩影回国观光、交流杂技艺术等情节，也从一个侧面反映了改革开放的时代气息。另外，影片的故事是发生在我国最大的城市上海的某一杂技团，故事情节中又有去广州交易会演出的场景。这样，上海的西郊公园湖心亭、外滩、豫园，广州的珠江大桥、中山堂外街、越秀公园等都将随着故事情节的发展，在银幕上得到展示。这些地方都是我国改革开放的前沿地带，秀丽的风光、雄伟的建筑，不仅表现了它鲜明的地方特色，而且也体现了改革开放的时代特征和社会风貌。

二、影片的创作者发挥了电影作为动作艺术的特点，讲究保持故事推进的动感，以及调节运动的节奏，给人以流畅自如、动静有致的感觉。

首先，影片是以杂技演员的艺术生活和爱情生活为主要内容的，穿插在故事中的练功、舞台演出等本身就是极具动作性的，即使是单纯的杂技表演，不论大人、小孩也都乐于欣赏，更何况影片是把杂技表演融入故事情节之中，就会使观众感到新鲜有趣得多。

这里所说的动作艺术，着重还是指通过动作来表现人物心理，刻划人物性格，推进故事情节发展等。比如，韩天笑和凌燕二人，既是师徒关系，又有相互爱慕的男女之情。影片在表现他们俩的关系时，精选了如下一些动作：练完功，两人吃饭，凌燕与韩天笑相互偷着互换菜碗的动作，表现了师徒之间真挚的友谊；在凌燕生日那天，韩天笑在满师傅的鼓励下，借变戏法送给凌燕一条丝巾，凌燕深情地戴上。变戏法这个动作是韩天笑这个人物特有的动作，刻划他腼腆的个性，又增加了生日的欢乐气氛。及至广州演出，凌燕和韩天笑在公园互诉衷情。这里没有用拥抱、接吻等一般俗浅的动作，而是用了一个定格摄影，通过华彩影偶尔抢拍下来的两人合影的快照，给他们两人的倾心起了显影作用。紧接下一个镜头，韩天笑在宿舍里忘情地看着这张合影照，使观众透视出埋在人物心底的深情。

再如，艾清波与康迪的关系。第一次出场是艾清波送康迪上班。两人卿卿我我，已是情侣身分。当康迪进门，自然而然回身向艾清波挥手告别，艾清波扶着自行车目送康迪，真是情意绵绵。这组动作使热恋之状活灵活现。当艾清波另有所欢，同样出现了艾清波送康迪上班的镜头。当康迪进门，自然而然回身向艾清波挥手告别时，却见艾清波早已转身上车，不辞而别了。

地点依旧，动作如前，但反映不同。这组对比的动作，耐人寻味。

三、影片以鲜明的对比手法，塑造了杂技丑角演员韩天笑和钢琴演员艾清波两个不同的艺术形象。通过对这两个人在我们生活当中随时都可以碰到的青年人的行为和品德的剖析，向人们揭示了道德领域的善恶和美丑。

青年演员韩天笑，是走钢丝杂技女演员凌燕的师傅。他一心一意要把凌燕培养成最优秀的杂技演员。在艺术训练中，他俩互相产生了爱情。但韩天笑考虑到凌燕还很年轻，为了不使她在事业上分心，不愿过早地向她吐露爱情。然而，不知师傅心思的凌燕，思想单纯，生活经历少，在艾清波的欺骗引诱下，陷入了情网，答应与艾结婚。生活上的打击并没有改变韩天笑对凌燕在事业上的关怀，继续帮助她进行训练。影片揭示了他高尚的精神世界和道德情操。

钢琴演奏员艾清波，是杂技团钢琴伴奏员康迪的男朋友。他俩在音乐学院学习时就建立了爱情关系。然而，他在认识了年轻美貌的女演员凌燕之后，就见异思迁，以欺骗、诬陷、挑拨等手段，引诱凌燕上钩。这种喜新厌旧、朝三暮四、视爱情为儿戏的行为和品德，怎能不引起人们的唾弃和谴责呢！艾清波虽然外表端庄，颇有风度，但他的灵魂却是丑恶的。康迪和凌燕虽然一时受骗，最终还是认清了他的丑恶面目。

影片可以说是以抒情的风格和健康的情调给人们上了一堂严肃的生活教育之课。

（焦思温）

人到中年

1982 年　彩色片
摄制：长春电影制片厂
编剧：谌容
导演：王启民　孙羽
摄影：王启民
演员：潘虹（饰陆文婷）达式常（饰傅家杰）

【故事梗概】

眼科大夫陆文婷在连续为患者做了 3 个手术后，因心肌梗塞倒在医床上，生命垂危中，如烟往事俱聚心头……

18 年前刚刚由医大毕业的陆文婷满身朝气前来这所医院报到，当上了一名眼科医生，在一次治疗中，她结识了学工的大学生傅家杰，后来两人成为伴侣，共同挑起生活与事业的重担。

那一天，一位高级干部焦副部长来到医院做白内障摘除手术，当医院确定由陆文婷主刀时，他的夫人，一个“马列主义老太太”，对陆文婷进行了全面的，反复的考查。

陆文婷兢兢业业地工作，舍身处地为患者操劳。她告诉乡下来的张大爷，眼角膜材料有了，这几天就给他做手术，打消了他的急躁情绪；她安慰怕疼的患者王小曼：由阿姨亲自为你做矫正手术，不会疼的；她对焦夫人的考查则处之泰然，不因她的居高临下而放弃责任，不因她的俯就而受宠若惊……

3 个患者手术前，陆文婷的小女儿佳佳高烧不退，她都无法及时赶回照料女儿，等着治病的患者太多，还有那个总缠着她“上党课”的焦夫人。

陆文婷太忙了，也太累了，累得她连上学的儿子也无力照顾，忙得她总觉得在傅家杰面前愧为妻子。她的老同学，同院大夫姜亚芬和男友刘大夫已经申请到赴加拿大的护照，“文革”风暴中他们受到冲击，伤透了心。陆文婷夫妇为他们举行告别宴，她劝他们留下来，他们带着苦涩的笑离开。

送走了好友，陆文婷扶摸着傅家杰额头上的皱纹和早生的白发，感到深深的内疚，她说自己是一个不称职的妻子，也是一个不称职的妈妈，傅家杰说：你做了多大的牺牲，只有我知道。

焦副部长在手术台上认出陆文婷正是当年顶着政治风险为他做手术的大夫。手术出现意外情况时，陆文婷做了果断处理，手术做得很完满。陆文婷接着又为王小曼做了手术，此时她的后背已经湿透了，但是下一个患者是张大爷，角膜材料不能等，她坚持做完手术，在人们对她的技术精湛的赞扬声中，她倒下了，金属断裂了——临倒下前，她觉得自己是该休息了，该带孩子游一次北海……

傅家杰跪在榻前，为病危中的妻子读诗：我愿意是急流，只要我的爱人，是一条小鱼……

【评析与欣赏】

影片《人到中年》是女作家谌容根据她自己创作的同名小说改编的，公映后形成“轰动”效应。获　1982 年文化部优秀影片奖，《大众电影》第六届百花奖和第三届金鸡奖最佳故事片奖，饰演女主角的潘虹获同届金鸡奖最

佳女演员桂冠。

影片《人到中年》为我们塑造了极具光彩的艺术典型——中年女知识分子、眼科医生陆文婷。《人到中年》的光彩并不在于作品是否通过陆文婷形象揭示了多少迫切的问题，或者说不在于影片在客观上促使某些部门解决了多少中年知识分子的实际社会问题，不是的。《人到中年》真正闪光之处就在于作品创造的“极其真实，极其典型，也极其沉重的客观环境和人生巧遇，碰上了一位浑身流注着对家庭、对社会、对所有有病和无病的人，对一切常想睁开眼睛看光明的人的深厚感情而又‘九死而不辞’的女知识分子，碰上了她那种渊源于传统人格而又发射着现代光芒的忘我精神，于是，深厚的艺术魅力无可阻遏地流泻了出来。”

陆文婷是在救人，救那些患了眼疾的人，但她实际上是在救心，救那些在社会大潮中无法把握自己的心灵的人。

在陆文婷身上仍然是传统人格多于现代人格，风华正茂时她服从分配来到一所管理甚严的眼科医院。毕业 18 年，她一直仅是个住院大夫，她承担着繁重的工作，挣着低微的工资，一家 4 口只住着 12 平米的斗室；一双儿女连希望妈妈买双白球鞋、扎小辫的愿望都无法实现，因为陆文婷太忙，她的时间与生命都给了病人，而不属于她自己，甚至不属于她的亲人。她只给予，而不索取，只想到把光明和温暖送给别人，她对事业的忠诚和献身精神达到了鞠躬尽瘁的地步，过重的事业负担，和低微的生存条件终于使她身心交瘁，在连续为 3 个病人做了复明手术后，晕倒在手术台上，病人恢复了光明，她却倒在黑暗中。

陆文婷的身上蕴含着自强不息的精神，为了事业，为了理想，她安贫乐道，能忍一切不能忍，除了忍受无法忍受的低劣的物质生活外，对“马列主义的老太太”的居高临下，盛气凌人这种精神上的压抑也能忍受，在她的眼里只有患者，没有尊卑。这是典型的传统人格的显现。她像一头老黄牛一样拉着事业、人生、患者与亲人这套马车，举步维艰却毫无怨言、毫不松弛，这种精神的确与我们民族向来推崇的忍辱负重精神一脉相通。

但是，在陆文婷身上，在她的传统人格之上又发射着现代的光芒，这是这一形象区别于当时诸多艺术形象的重要标志，也是作品在艺术上高于那类以揭示“深刻的社会问题”为主旨的类似作品的主要原因。

陆文婷的确有忍辱负重的一面，但她也有在权势面前不卑不亢、自尊自爱的一面，她是个地位微小的普通眼科医生，但她却能够温和地、然而却是坚决地拒绝“马列主义老太太”超出医疗范围的一切不合理要求。她既不答应她的无理要求，也不向特权让步，更不为老太太的恩赐而受宠若惊。她坚持医德的过程实际上就是坚持自我人格完善的过程。在她的眼里没有部长和老农之分，也没有小孩子和“马列主义老太太”之分，只有患者。这样，她给人治疗眼疾的过程，实际上成了治疗人的心灵的过程，她给张大爷和小患者治好了眼疾，同时也给他们的心灵带来了人的温暖；她不为权势所左右，不为恩赐所动，同样认真地为部长治病的过程，也是治心的过程。她通过自己的言行，现身说法，使那些居高临下的人们明白了原来这世间还有不为利势所动的人，尽管她的地位很卑下，但她高尚的境界使他们明白了，比双目失明更可怕的是心灵的失明。一个民族，一个社会，肉体的疗救固然是极其重要的，但更重要的、更根本的疗救乃是心的疗救、人的疗救。

《人到中年》是社会解放带来的人的觉醒，或者说是人的觉醒带来的社

会解放的产物。

因此，把《人到中年》的意义仅限于社会学的：“ 塑造了一代社会主义新人代表 ”，“ 说明中年人是衔接新旧两个时代的桥梁，中年人是除旧布新的社会中坚力量 ”，“ 反映了中年知识分子面临的社会问题 ”，实在是糟踏了这样一部杰作，因为上述某些问题早在数千数百年间就有人揭示过了，尤其是所谓中年人问题，不是什么新的发现，认为《人到中年》仅仅是重复别人已经揭示过的问题，仅仅把它的意义限制在狭窄的社会意义上，是对作品的一种误解。《人到中年》的确涉及到了当今社会中年知识分子面临的比较迫切的社会问题，但创作者的视点却比前人更高，因此它揭示的问题也就具有了人的深度，它展示的形象也具有了美的光彩，现代的光彩。

当然，《人到中年》也存在着一些缺憾，无论原作还是据原作改编的电影。而这根本的缺憾就是创作者自己也偶有未跳出社会的束缚，失去人的光彩之处，这多多少少削弱了作品应有的艺术魅力。例如：关于陆文婷对朋友、同学姜亚芬夫妇出国的态度，就带有那个时代的难以避免的局限。其实出国与不出国，并不能说明一个人是否爱国，是否爱自己的事业，出国未必就人格低下，留在国内未必就人格高尚，出国与人格没有绝对的关系。再例如对“ 马列主义老太太 ”的处理，仍然是社会意义多于审美意义，缺少在人的层次上的思索，因为作为一种人的现象，失去人的存在，而把个体异化为人的对立物的现象并非是单一的、孤立的，某一时代、某一社会环境的偶然产物，这其中有着极复杂的人的、社会心理的重要原因，创作者在这方面揭示得不能说是很充分。此外，电影改编时，比之于小说似乎更注重和强调了原作的有关社会学意义的内容，尽管这最容易引起“ 轰动 ”却会影响作品的持久生命力。这个现象也启示我们，文艺创作做为一种区别于其它社会意识形态的意识活动，总应保持一种相对的独立性，过分地依赖社会因素，只能使作品处于寄生的状态，丧失强大的生命力。一部作品获得轰动效应对艺术家可能并非坏事，但艺术家本人在欣喜之余无论如何应该明白，艺术因素之外的轰动恰恰说明了一个社会的不正常，一个总是一惊一乍的社会不能算是正常的社会，一个总想靠一惊一乍来赢得社会舆论关注的艺术家不会成为真正的艺术家，这样的作品肯定是短命的，这是已被人类文化史证明的不争的事实。

当然，《人到中年》不是这样的作品，它的艺术生命会相对长久一些，因为它的确拍得很美，具有超越具体社会功利性的广义的美。例如：当我们看到一滴清澈的药水和一滴净水融合在一起时，当我们看到傅家杰为垂危的爱妻朗读：我愿意是急流，让自己的爱人像一条小鱼儿在急流中欢快地游来游去时，我们怎么能不为那种越超时空的永恒之爱而动心！

真正的艺术属于那些把握了人生和艺术两端的伟大心灵。

《人到中年》另一个值得称道的因素是表演。饰演女主角陆文婷的潘虹的表演细腻、深沉、含蓄，把陆文婷外柔内刚，深沉内向，和崇高的人格力量十分准确传神地表现出来。我一直不明白为什么观看过这部作品的许多人常常只记住了作品揭示的中年知识分子住房小，工资低，活儿累而忽略了陆文婷的人格力量？忽略了她人格的崇高？忽略了她在苦难前的热诚与无私？忽略了她在权势与利欲前的冷傲？

无论怎么说《人到中年》都是人的觉醒的产物，是一部在中国电影史上值得一书的佳作。

（春雨）

城南旧事

1982 年　彩色片

摄制：上海电影制片厂

编剧：伊明（根据林海音同名小说改编）

导演：吴贻弓

摄影：曹威业

演员：沈洁（饰小英子）张闽（饰秀贞）郑振瑶（饰宋妈）张丰毅（饰小偷）袁佳奕（饰妞儿）严翔（饰英子父）洪融（饰英子母）徐才根（饰冯大明）

【故事梗概】

雄伟的长城，一抹斜阳，荒草摇曳。大道上，骆驼拖着沉重的脚步行进。20 年代的旧北京气氛令人窒息。随着时光的推延，几十年前的往事还在眼前，那是童年时代经历的事……

我，英子，当时还只是个女孩。秀贞，这个旧时代的善良的年轻妇女，她的不幸人生，使我魂牵梦萦。

一次，秀贞蹲在门口，冲着我叫小桂子，当我回答她，我是英子时，她马上显出惘然若失的样子。

小桂子是谁呢？人们在背后说长道短。宋妈和换洋火的老婆子说：“做娘的还不知道，孩子一生下来，就包包裹裹趁黑送到齐化门，放到城脚底下，从那以后，姑娘就疯了”。我想，要是能找到小桂子，她的“疯”病，是会好起来的。

一天，我的小伙伴妞儿冒雨找来，看她手背上，肩膀上，青一块，紫一块，爸爸打了她，妞儿默默告诉我，爸爸不是自己的亲爸爸，妈妈也不是自己的亲妈妈，她从家里逃出来，要寻找自己的爸爸、妈妈，可是，哪儿去找呢？妞儿又说，她是从齐化门拣来的。我想，妞儿不就是小桂子吗？我一把拉住她来到秀贞的房间。女儿依偎在母亲的怀里哭了，母亲可找到了自己的亲女儿。

小桂子是秀贞和一个大学生生养的孩子，这个大学生后来被警方追捕，从此没回来。

秀贞第一次喜上眉梢，她领着妞儿赶乘夜班火车去天津，又转乘轮船，寻找妞儿的爸爸去了，她们的身影消失在茫茫的雨夜中。

后来，我家搬进新帘子胡同。一天放学回家，就听到宋妈讲起张家闹贼的事。我第一次在附近荒草地碰到过一个年轻人，他用惊讶不安的眼光看着我。有一天，我又碰见了，他突然问我动过他藏起来的东西没有。他一阵伤感流下眼泪。以后，我每来荒草地见到他总是高兴的模样。

一天，黄昏，警察局的暗探领着巡察把他抓去了，人们咒骂他是个贼，我惊呆了。我没料到会有这一幕，他成为我“朋友”中又一个不知去向的人。

宋妈来了好几年，从来没回过家，听她叙述家的贫困，我越听越心酸。

我的童年看到了这些人的悲哀和痛苦。我的家也突然发生了重大变化，父亲终因患肺病，又积劳成疾去世了。我家终于迁离北京，宋妈也回到贫穷的乡下去了。

我们是台湾人，父亲葬在北京的“台湾义地”。妈、弟、我和宋妈扫了

父亲的墓。秋风瑟瑟，枫叶殷殷，在蜿蜒的山畔小路上，我们乘上一辆马车前行。宋妈和丈夫坐上一头毛驴朝着我们相反方向远去，离情别绪，留下颗颗破碎的心。

【评析与欣赏】

本片是根据台湾著名女作家林海音的成名作《城南旧事》改编拍摄而成的，由上海电影制片厂著名导演吴贻弓执导。

影片通过小女孩英子在旧北京的所见所闻，即疯女人秀贞的痛苦；妞儿被虐待；小偷的闷郁；以及宋妈一家的贫困和骨肉分离等悲惨遭遇，真实地反映了 20 年代末至 30 年代初，中国社会中北平城市贫民的生活、农民的破产、被捕大学生、英子父亲周围聚集的青年、进步知识分子的斗争。影片的思想意蕴较深，它通过人物形象和事件自然地流露出来，它透过英子的一双眼睛，这扇窗户，真实地看到旧社会对劳动人民的吞噬，又表现了劳动人民的善良以及正义与邪恶的殊死搏斗。

影片保持了小说朴素、自然、充满生活气息的艺术特色，进一步浓缩了原小说中的人和事。导演通过缜密构思、精心组织，成功地实现了内容、形式、所有表现手段和各种艺术部门的高度统一。导演首先抓到了这部作品统一贯穿的内核——“离愁”，由此确定了全片艺术形态的规范性。从以小主人公英子的眼睛来决定内容的取舍、到以英子的心理来安排镜头的角度；从环境、音响、节奏的多次重复造成“岁月流逝感”，到严谨、冷静的镜头组接艺术风格达到“往事追忆感”；从以青灰土黄为色彩基调的造型到由《骊歌》的单一旋律变奏发展的音乐构思。采用多种样式、周密布局，使影片的全部艺术表现协调而有神韵。导演以“淡淡的哀愁、沉沉的思索”作为影片的基调。“哀愁”不是伤感，而是朦胧的，“思索”就是影片中英子对生活探索认识的过程。它体现了原小说作者对故土的强烈思念，对故土的风俗、人情，对童年生活，对历史变迁有深沉的回顾与怀念。例如：影片抓住了原作的核心——“离别”。用摄影机描述主人公与周围的人们一个个相识交友，然后又一个个离别分手。离别的情绪贯穿影片的始终。雨夜送别一个场面，让火车烟囱冒出的白烟吞没了整个大远景的画面，十分含蓄。英子告别小偷后，小偷的近景一下子拉成大远景。影片结尾，英子伏在马车上渐渐远去的叠印镜头，都渲染了离别的哀愁。影片的艺术结构没有传统电影语法中那种起承转合，首尾相连、环环相扣、曲折起伏，没有一条贯穿到底的情节线，故事之间没有互相间的因果联系和承上启下，而是前边出现表现的人和事，后边就不再出现或提及。采用了“离愁”这一内核，把情绪统一起来。

影片具有清新、淡雅、隽永的散文风格，整部影片笼罩在一片深沉的意境之中，使影片具有较大的情绪感染力。导演有意识地运用电影艺术各种元素的综合力量，让影片的情绪积累及其特定情绪氛围得到弥漫和扩散，促其各种视听形象的延续和发展。影片艺术感染力的形成，不仅是单个画面的表明和冲动，而是全片所有镜头的有机结合，为影片的总的感情基调服务。例如：屋檐下的夜雨、藤箱里的小油鸡、宋妈的皱纹、英子的眼睛、归鸦的噪声、火车的吼叫，还有操场、庙会、儿歌、红叶以及所有的人、景、物，都如涓涓细流一起汇成情绪、情感的巨流。在讲求意境中用含蓄、象征、暗喻的手法，唤起人们的沉思，启迪人们的联想。

影片的主题思想忠于原作，它具有浓厚的民族气息和时代特色，同时对

典型环境和典型人物的形象塑造达到细腻、逼真。影片突出地表现了主人公小英子的天真、美好、单纯。全片绝大部分镜头是小英子的主观镜头，用小英子的低视角拍摄，凡是英子眼睛里看到的都拍下来，看不到的东西不拍，然后让英子按照她自己对人世的理解程度提出问题，使她发现周围所发生的事件与自身生活的不协调。最后，朦胧地感觉到社会的不合理现象，使影片的主题深化，并显得丰实、厚重。

影片还运用“艺术重复”这一技巧，使全片紧凑统一。视觉上的重复加深了对影片的理解。如影片前半部井台打水的镜头反复出现了 4 次，拍摄视角相同、内容相同；后半部的操场放学镜头也反复了 4 次，被摄人、景、物的场面调度相同，这种重复造成了一种生活的流逝感，影片所叙述的琐事被这种生活的流逝感统一起来了。听觉上的重复造成了影片的连贯性和统一性。如：片头、片中和片尾都使用《骊歌》旋律。除此以外还有节奏的重复。导演根据小英子的童稚、善良、温馨、求知，在影片中运用较多的长镜头和大停顿，造成节奏上的多次重复。如秀贞给英子染指甲的镜头，妞儿告诉小英子她非父母亲生的镜头，秀贞母女被火车压死后英子躺在病床上默思冥想的镜头，宋妈听到孩子死后在厨房里木然发呆的镜头，英子去医院探望父亲、父女默默对视的镜头，在摇移速度和持续长短上求得一致，达到全片节奏的统一，使观众沉浸于一种特定的情绪之中。

由于导演吴贻弓在艺术风格上的追求和创新，影片获得了国内外观众的赞赏，该片荣获 1983 年第三届金鸡奖最佳导演；同年，在菲律宾第二届马尼拉国际电影节上获得了最佳影片奖——金鹰奖；又荣获厄瓜多尔第十届基多城国际电影节二等赤道奖。

（朱琪）

如　意

1982 年　彩色片
摄制：北京电影制片厂
原著：刘心武
编剧：刘心武　戴宗安
导演：黄健中
摄影：高礼先
演员：李仁堂（饰石义海）郑振瑶（饰金绮纹）

【故事梗概】

1976 年的秋天，一家医院的急诊室正在进行抢救，病人是光明中学的老校工石义海，程宇老师闻讯后连忙赶到医院，他们之间有着一段不同寻常的友谊。程宇听说石大爷抬进医院时，手里还拿着一件如意，他陷入了往事的沉思之中。

他是 1961 年来到这所中学的，从那时开始，每天天刚蒙蒙亮，他便听到一阵阵扫地的声音，无论春夏秋冬，这扫地的“沙沙”声伴随着他的生活，使他感到亲切悦耳。石大爷既是一个勤勤恳恳的校工，又是一个非常古怪的老头。1966 年，“文化大革命”开始了，石大爷的一系列表现给程宇蒙上了一层神秘的气息：一个资本家被打死了，他给盖上塑料布；校长挨批斗时脖子上挂上杠铃，他跑上台去摘了下来；在令人窒息的盛夏，他给正在劳改的“牛鬼蛇神”送去了绿豆汤。“九·一三”事件后，中国的政治气候有了转机，在一个月夜，石大爷在自己的小屋里谈了他的身世。

石大爷的童年是在孤儿院度过的，10 岁那年他被弄走给神甫去当听差，受尽了折磨。有一次他在“踩泥”时稍停片刻被神甫发现了，神甫把他的两支胳膊扭在身后再用皮带牢牢拴住，他就这样双脚机械而麻木地在黄泥堆中踩动，单调的“吧唧”声惊动了西房的一位小姐。她叫金绮纹，是贝勒府的最后一代格格，她见了触景生情，便同丫头秋芸跑过去果断地解下皮带，给他水喝，石义海深为感动。后来格格嫁给了一个游手好闲的人，民国年间她们家彻底破落了。解放后格格的丈夫跑到国外去了，她在家糊点纸盒，石义海对她总是尽量关照。在秋芳两口子的撮合下，他们在公园里见了面，这种迟暮的爱情显得分外的庄重和深情，金绮纹把一对如意中的一支用布包着送给了石义海。几年后，格格原来的丈夫从加拿大回来，又见到了金绮纹，表示要接她到国外去，格格一口回绝了，并且传话表示愿与石大爷结婚，可石大爷没有马上同意，他希望格格多想想。1976 年，全国人民终于迎来了粉碎“四人帮”的伟大胜利，石大爷晚上喝了酒，找出了那件心爱的如意，捧着它沉浸在幸福的遐想之中，过度的兴奋使他心脏病发作了。

程宇从回忆中抬起头来，这时传来了大夫宣告抢救无效的消息，格格悲怆的哭声撞击着程宇的心，他伫立窗前，默默望着窗外。

【评析与欣赏】

《如意》是 1982 年中国影坛上所出现的一部力作，台湾《世界电影》曾将该片列为 80 年代大陆十大电影之一，给予很高的评价：“……别致的题材、真挚的感情和对‘阶级斗争’含蓄的控诉，都深深地打动了观众的心。郑振

瑶扮演的格格和李仁堂所演的校工老石，是中国银幕上罕见的绝配。一个‘纯中国’的动人的爱情故事，充满诗意哀愁。”

《如意》这部影片在艺术观念上有着较大的变化。以前的中国电影往往过于强调反映重大的政治历史事件，描写有关变革的重要问题。《如意》则把注意的焦点更多地集中在人与人之间的关系上，通过这种描写来反映丰富而复杂的社会面貌。这部影片所要表现的不仅仅是一个老年人的感情关系，还有丰富的意蕴。人们深深感到，在极“左”路线的重压下，人们的正常的情感往往受到极大的压抑，他们多么需要友情的温暖和善良的同情心，然而在以阶级斗争为纲的年代里，人与人的关系都变得如此紧张、粗暴、恐怖、冷酷！艺术家高明之处在于他们表现这些意念时并不那么直露，善于把握作为艺术其应有的“度”，原作中那位在“文化大革命”中跳得高、变得快的风派人物“蒜苔”被删去了，原来不大显眼的街道冯主任频繁出现，用冷言冷语伤害金绮纹，即使像那么关心、爱护石义海的曹校长，竟然也没有想到石义海应该有一个家，也需要爱情，这类干部和群众身上所流露出的冷漠，正是对极左路线的一种最为深刻的批判和反思。

影片《如意》非常生动地塑造了两个极其平凡的小人物，特别突出地表现了他们的浓郁的迟暮的爱情。我们的文艺历来标榜以描写工农兵为主体，但其着眼点往往强调的是先进模范、英雄人物，强调与产业工人、贫下中农、部队战士，而对石义海这样一个默默无闻的勤杂工和靠糊纸盒度日的末代格格，则往往被划为“中间人物”，习惯于采用一种粗野的、庸俗的笔调来表现，可是《如意》却通过淡雅、抒情的画面把他们推到观众面前，其中虽有哀怨、惆怅，但给人们留下了极为美好的审美体验。石义海这个勤劳、敦厚、富有同情心和正义感，在恐怖的“红八月”里，他给被红卫兵打死的资本家盖上塑料布；在批斗大会上，他给“走资派”摘下杠铃铁饼；在劳改队里，他给一群“牛鬼蛇神”送绿豆汤；为了成全他人，他毅然把如意退给格格。但他又似乎缺乏同时代先进人物应有的阶级觉悟，只要别人稍稍善待他，他便长久地铭记在心，而不论对方是什么人，解放后那么多年，他还迷信鬼神，这种落后的甚至带有愚昧的意识与石义海身上的善良、宽厚的品格糅合在一起，为我们塑造了一个真实的富有立体感的形象。影片中的另一个人物金绮纹在原作中并不很突出，可在影片中则上升为与石义海同等重要的人物，整个故事围绕他们的爱情的悲剧进行。在人们的心目中，美好的爱情往往只是同年轻人或者中年人联系在一起，可是在《如意》中所描绘的那种迟暮的爱情却是那样的动人心弦。人们不会忘记他们在初次谈情时公园里肃穆的秋色，微风中摇曳的狗尾草，在草地上学步的丫丫；人们也不会忘记他们伏在湖边栏杆时画面上出现的夕阳晚照，金色的池水中缓缓游着的天鹅……这秋色、夕照、宁静的湖面是那样美好，却又不免带有几分冷寂。石义海对格格的爱，体现了人性的美，体现了人道主义的美，联系到我们过去总是不加分析地把人道主义统统看成是资产阶级、修正主义思想，而影片《如意》则以完全肯定的态度表现人道主义的光辉，这不能不说是一个重大的突破。

应该说，李仁堂所塑造的石义海和郑振瑶所塑造的格格在艺术上均取得了极大的成功，他们的表演是那样质朴、平和，在欢愉中又带着一种沉沉的酸楚感。当石义海在忆苦会上，举起那个“面包”神父送他的“洋烟锅”时，说到“面包”神父高兴时还赏他小半瓶子啤酒时，李仁堂准确传达出石义海的那种沾沾自喜的神情，而在冬天，他站在雪地里又是那样心旷神怡地谛听

从教室里传出的歌声。郑振瑶所演的格格给我们展示了抑制情感的巨大魅力。她悲而不伤，怨而不怒，在整部影片中似乎没有任何大的外部动作，没有恸哭，没有哀号，也没有高亢的语调。石义海和格格在各自家中的两次会面，演员的每一个动作都是性格化的，都富有潜台词，微妙地展现了他们的心理世界。格格给石义海点烟，却等着对方凑过来吸，以致火柴烧完了，烧了自己的手。石义海怕烟雾污染了格格的干净屋子，尽量把烟往肚里吞，以致呛得直咳。在这个场面中，一个文静深沉，一个老实憨厚，给观众留下了很深的印象，他们的表演技巧确实是“中国银幕上罕见的绝配”。

《如意》在艺术上的另一特色是善于通过画面的造型语言来营造气氛和渲染情绪。影片开头的 3 个镜头是古老的时钟、一段 8 呎的黑片、一团黑雾在夕阳中缓缓掠过水面以及和这些画面组合在一起的天鹅的悲鸣，这种夕阳将尽、夜幕将临的景色，很快把人们带到一种悲剧的氛围之中。影片在表现“文革”来临的一组镜头中没有采用许多影片常用的直接表现现实的手法，而是用一组暴风雨前压迫在这座古城和教会学校的许多特写镜头，如耸立的教堂，教会的铜钟，古建筑上一只只五脊六兽，旋转的中世纪的路灯，响声沉闷的雷声，几乎倾圮的玫瑰色玻璃窗……这组镜头预示着一场中世纪式的野蛮和封建的愚昧的“暴风雨”即将来临。接着是墙头上正在觅食的鸽子被一只走过的猫惊起；格格跑出屋，手忙脚乱地收拾晾在院子里的被单；雨点打在玻璃上，缓缓流下，如同泪痕；石义海站在窗前闷闷地抽烟、沉思……这是多么生动感人的视觉语言。而那什刹海边吹箫的恋人，水面上的光斑，游弋的天鹅，西山落日，岸边婆娑的垂柳以及天坛公园里古朴、苍劲的柏树，也无一不透露出两个主人公的感人至深的心灵世界。影片《如意》在镜语的运用上也是反复经过推敲的，比如忆苦大会上石义海发言的长镜头，抛弃了镜头过多的无目的的运动，改用了运动幅度较小的横移和推拉镜头，即用最古板的方法拍摄最古板的会议，收到了很好的效果。在拍摄石义海之死时有意延长镜头长度，给人以宁静、安详和灵魂升腾的感觉；在表现格格的前夫探望格格时，对演员木然的反应镜头进行超长度拍摄，这种画面的延伸，表现了格格过去经历的悲苦和今天的尊严以及对前夫的冷漠已经到了心死的程度。另外，本片在光线的运用上（如几次的完全作黑或低调处理），道具的运用上（如贯穿全片的“如意”的运用），声音的运用上（如扫地声、女学生的双拐声、外语朗诵声和音乐的有机配合以及石义海在雪地上谛听教室传出的歌声的纵深感），均取得了很大的成功。

当然，《如意》也存在一些不足和争议。影片用在石义海身上的镜头、台词无疑比格格要多得多，作者显然更着力于刻划石义海，但是形象更鲜明更生动，给人印象最深刻的还是格格，这是为什么呢？一些同志认为这里除了郑振瑶同志的杰出表演外，也是因为格格这个人物基本上按照生活的真实描绘的，而石义海却常常带有某些说教的痕迹，作者似乎把他当成某种道德观念的化身，以致在他身上多多少少散发出某种意念化的味道，他的那套颇为完整的人生哲学（要把人当人，要善待一切人）有着作者理念的某种影子，难免使人感到石义海的那些行动无非是那些道理的图解，作为一个艺术形象，它不及格格那么有血有肉。此外，影片把整个街道邻居对格格的态度写得极为冷漠，给人以过分压抑的感觉，除了秋芳和王师傅外，没有任何人给过她一星半点温暖，因此当格格的前夫从外面回来要带她出国时，格格却说“这脚下的地、周围的人我都舍不得”，就显得和前面很不协调了。但这些

不足，并不影响《如意》这部优秀作品在 80 年代前期中国电影史上的重要位置。

（邓烛非）

一盘没有下完的棋

1982 年
摄制：中国北京电影制片厂、日本东光德间株式会社
编剧：李洪洲　葛康同　大野靖子　安倍彻郎　神波史男
导演：佐藤纯弥　段吉顺
摄影：安藤庄平　罗德安
演员：孙道临（饰况易山）三国连太郎（饰松波麟作）沈冠初（饰阿明）三田桂子（饰松波忍）杜澎（饰关小舟）

【故事梗概】

1924 年的一天，北洋军阀庞某为庆祝 60 大寿在北京举行棋会，名家荟萃，日本棋手松波麟作也应邀前来。“ 江南棋王 ” 况易山也应挚友——古琴家关小舟之邀，带着 8 岁的儿子阿明，千里迢迢北上赴棋会。

庞某不准况易山与日本棋手松波对弈，但松波对况易山钦佩已久，他当晚就找到关家，与况对弈。不料，松波刚在“ 天元 ” 位摆下一子时，况易山就被庞某派来的警察抓走。松波虽设法将况救出，但他归期已到，于是，留下一盘没有下完的棋。行前，松波恳请况易山将阿明送到日本，由他亲自培养。

1930 年，况易山卖掉祖产送子赴日，临走前，他把一柄写着“ 奋飞 ” 二字的折扇送给阿明，勉励他学好棋艺。

芦沟桥事变后，阿明为国担忧。在松波女儿巴的劝告下强留下，但当时的日本军部却强迫阿明改变国籍，阿明表示宁可退出棋院，也不改变国籍。阿明和他的妻子巴决定逃回中国，松波在帮助他们逃跑时，由于轻信致使阿明被日兵杀害，巴也因此精神失常，同时，松波和妹夫恩田都被征入伍。

这时，在无锡的况易山也被日军大佐尾崎逼迫，要与他对弈，无奈，况一家在游击队掩护下出逃，途中妻女被杀。接着他又落入尾崎的魔掌，尾崎逼他下棋，况易山宁死不屈，当场被砍断了右手的食指和中指。松波作为二等兵来到中国，目睹这一惨状，痛苦万状。

1945 年，这场战争以中国的胜利而告终。况易山设法搭船东渡寻找赴日 15 年杳无音信的阿明。战后的日本，黑市充斥，游民成群，松波回国后贫困潦倒，万念俱灰，终日借烟消愁。当况易山得知阿明已死，误信是松波出卖他时，他决心找松波算帐。况没有找到松波，误以为他已战死，只好失望而归。

1949 年，新中国成立了。况易山焕发了青春，为实现毕生所追求的“ 奋飞 ” 宿愿，他精心培育下一代棋手。

1956 年，日本围棋代表团访华，重振棋艺的松波是成员之一，他还带了妹妹忍和阿明的女儿华林，一同专程寻访况易山。他怀着负疚的心情把阿明夫妇的骨灰和染着阿明鲜血的“ 奋飞 ” 遗扇交还给况易山，把阿明和巴的不幸遭遇告诉了这位棋坛的知音和异国的亲人。

在这国运昌盛的年代，况易山和松波这对老棋友，在经历了 30 年恩恩怨怨的人世沧桑后，终于重摆开了 30 年前没有下完的棋局。

【评析与欣赏】

中日合拍的这部影片重在颂扬友谊，画面谱成的颂歌里寄寓着这样一个主题：中日两国人民要世世代代友好下去。

围棋源于中国。早在两千多年前，便有“帝尧制棋以教子”之说，春秋战国时期围棋曾风靡一时更是有史为证。这样一种古老的传统技艺，一千多年前，由我国传到日本，深受两国人民的喜爱，成了中日文化交流的重要方面。《一盘没有下完的棋》借围棋做文章，构思巧妙，寓有深意，通过中国“江南棋王”况易山的遭遇和中日棋手的交往，反映出了中国人民为振兴自己民族文化而“奋飞”不已的坚韧性格，歌颂了中日人民之间的传统友谊。并以“国运衰、棋运衰，国运昌，棋运亦昌”的思想贯穿于戏的始终，将棋手的身世同我中华民族兴衰荣辱的命运，紧紧地联结在一起。

《一盘没有下完的棋》的日方导演佐藤纯弥敢于直面人生，作品多正面揭露日本社会的阴暗面和法西斯部队罪恶的勾当，他接手该片后，首先提出，虽然是写中日友谊，但也不能隐讳历史，该剧应把战争推为前景，正面表现日本军国主义对中国的侵略。他说：“除非不写这段历史，如果写，战争就避不开，而且每个人，不论愿意与否，都会置身于战争之中，什么友谊、爱情，都不复存在，而且会是悲剧性的结局。”佐藤纯弥与中方导演经过商议，确定了影片的整体构思：1.将战争推为前景，重点表现日本军国主义发动的侵略战争，给中国人民以及世界人民带来的灾难；2.将人物置于战争之中，正面揭示由于战争，两国主人公之间所产生的矛盾与隔阂，不因现在强调友谊而回避当年战争给两国人民造成的创伤的深重；3.以况易山战后寻子为主线，况易山和松波的三次相会为重点，采用回叙方法结构故事，屏弃一些与主题、人物无关，因平铺直叙而又不得不作交代，否则就联贯不下去的章节；4.插入与两国有关的重大历史事件纪录片，将凝聚在小棋盘上的恩仇，掷进大社会的戏剧中，以开拓影片的深度和广度。

在导演的把握之下，影片基本完成了创作任务。中日两位棋友——况易山和松波麟作，被日本军国主义的军刀远远地隔开了。然而这军刀终难砍断两国人民友谊的纽带，反使这两位棋友结成了异国亲家。此后，况易山虽因儿子之死，对松波产生过误解，但一旦弄清原委，他们又亲切地把“没有下完”的棋接续下去。棋的接续表示了传统友谊的衍续；这盘历史的棋还要一直走下去。

《一盘没有下完的棋》中小细节的运用也很值得称道。用得最好的是那把折扇。尽管影片使用了倒叙的手法，但是折扇却是按时间顺序出现的。它像一根线，把整个故事串起来。

折扇的第一次出现，是 1924 年况易山带着童年的阿明乘船去北平赶棋会时，阿明在船上玩耍时用全景表现出来的，它当时不太引人注目，只是交代了身份——况家是个世代书香之家。

第二次出现折扇是在北平关小舟家。况易山和松波麟作对弈，松波发现阿明手中的折扇，接过来展示，还指划着扇面上“奋飞”两个大字，用仅能说清的汉语称赞道：“好字！”镜头由中景转特写，况易山介绍道：“这是先父所写的，他老人家曾多次和日本棋手对弈，始终不能取胜，这是他留下的绝笔。”说明这是一把励志扇，既对扇子的来历作了交代，也为后面情节的发展作铺垫。

折扇第三次出现，是少年阿明和妹妹阿惠躺在床上看这把扇子。阿明说：“送给我了，让我带到日本去。”那流露了阿明获得这把扇子的喜悦之情，

也表现了况易山对儿子的殷切期望。

阿明没有辜负父辈的期望，在松波麟作的指导下，棋艺大增。他和筱原争夺天圣位之战，各胜三局。当进行到决胜局时，折扇第四次出现。阿明凝视着折扇沉思，画面寂静，只有钟摆的“嘀嗒”声敲击着人们的心灵。此时无声胜有声，“奋飞”折扇激励着阿明在为国争光的关键时刻一定要赢得这盘棋。

32 年以后，松波怀着负疚的心情来到况家，向况易山叙述了阿明被害的经过，转交了阿明的遗物——血迹斑斑的折扇，特写镜头中“奋飞”二字清晰可辨。这次折扇的出现，成了对日本军国主义分子侵略中国、杀害无辜的血泪控诉。

作为我国传统工艺品的折扇，在影片中每次出现都起到了穿针引线、画龙点睛的作用，很好地体现了编导人员独特匠心。

（王海洲）

骆驼祥子

1982 年　彩色片

摄制：北京电影制片厂

原著：老舍

改编：凌子风

导演：凌子风

摄影：梁子勇　吴生濮

演员：张丰毅（饰骆驼祥子）斯琴高娃（饰虎妞）颜彼得（饰刘四爷）李翔（饰二强子）殷新（饰小福子）李唐（饰曹先生）

【故事梗概】

拉洋车的祥子被军阀的队伍抓了去运弹药，在混乱中跑了出来，顺手牵走了军队丢弃的三匹骆驼，路上用它换了 35 元钱，又跑了北京城，从此大家便叫他“骆驼祥子”。

“人和车厂”的老板刘四爷靠盘剥拉洋车的工人而发财，成天过着花天酒地的日子，他有个女儿叫虎妞，三十七八岁了，还没嫁人，她不仅照料刘四爷的吃喝，而且车厂里的大事小事全凭着她一手操持。祥子回京后剃了头，换上一身新衣，又来到了“人和车厂”，虎姑娘见了他格外的高兴。祥子把手头的 30 元交刘四爷存着，准备将来买辆新车，并且在车厂的下房里住了下来。

为了买车，祥子从早到晚拉着洋车奔跑在北京的大街小巷，为了多挣点钱，他给一个姓杨的宅门拉包月，可杨家把他当奴隶使唤，除了拉车外还要挑水、擦鞋、抱孩子，祥子忍无可忍，辞了这差事，又回到了“人和车厂”。

车厂院里的灯全灭了，只有虎妞屋里的灯还亮着，她正在自酌自饮，她见祥子愁眉苦脸的回来了，连忙招呼他到自己屋里来。别看虎妞平时对车夫像母老虎一样，可她对祥子却一片深情，祥子进屋后虎妞把他按在炕沿上，想尽办法哄着祥子陪她喝酒，祥子酒喝多了，虎妞倚在祥子身上，伸手捻灭了桌上的油灯，屋内一片黑暗。

后来，祥子又给曹先生拉包月车了，他想以此躲开虎妞。曹先生一家人对祥子都很友善，还要凑钱帮他买车，祥子也尽心尽力，并且把挣来的钱都攒在新买的闷葫芦罐里。一天晚上，虎妞来找祥子，骗他说自己已有身孕，要和他成亲，嘱咐他刘四爷生日那天一定要来看老爷子，她自有锦囊妙计。曹先生和进步学生来往密切，密探盯上曹先生，在曹家搜查时，顺手把祥子攒下的血汗钱也全部抢走了，祥子痛心地哭了起来。

祥子离开了曹家，正赶上刘四爷作寿，在虎妞的导演下，祥子给刘四爷又送寿面又认干爹，刘四看不上臭拉车的祥子，在酒席上便翻了脸，虎妞也不示弱，趁势当众宣布她要同祥子结婚。没几天，吹吹打打，虎妞坐着花轿来到一个大杂院，和祥子成了亲。她得知刘四爷已把车厂卖了，继承家业的希望落空了，便把剩下的钱给祥子买了一辆车，祥子又拉起车来。

不久，虎妞真的怀了孕，不幸难产，喝了香灰水也不顶用，去找洋大夫又没钱，眼睁睁看着虎妞痛苦万分地死去。为还债，祥子把车也卖了，他过去深深同情过的小福子、老马头相继死去了，他也像一具活尸，摇摇晃晃地走进阴暗、高大的城门洞，向着毁灭走去……

【评析与欣赏】

在我们面前展现的是天桥、鼓楼、白塔，是牌搂、街道、小巷，是车厂、大杂院和熙熙攘攘的人群，这就是几十年前的老北京，但是这儿没有丝毫田园诗一般的快乐，我们见到的是祥子的那双大脚马不停蹄地跑过大街，穿过小巷，烈日下，雨雪中处处有他艰难的身影。兵匪的鞭子，杨先生的盘剥，刘四爷的臭骂，孙侦探的明抢，洋大夫的冷漠，这是一座千真万确的地狱！最后虎妞惨死了，小福子上吊了，老马头倒毙在街头，祥子也终于穷途潦倒，逐渐消失在一座城门洞里……这就是一二十年代北京底层广大劳动大众的生活，这真切的现实让人们体会了人力车夫们不可逾越的悲惨命运，让人们深刻地认识了“ 地狱究竟是什么样子 ”。

导演凌子风从小就生长在北京，因为家境困难搬到了贫民区，成天接触拉车的，卖破烂的，做小贩的和当暗娼的，迫于生活，凌子风还曾一度混迹于人力车夫的行列，使他对社会底层的生活有了更多的了解，并且使他对老舍先生的小说始终怀着一种特殊的感情。当他着手把《骆驼祥子》搬上银幕时，为了保持老舍小说的浓郁的京味儿，把影片拍得富有时代精神与地域特色，创作人员无论在影片的结构、人物刻划，还是故事情节的叙述及摄影用光上，都努力追求中国气派。为了重现一二十年代老北京的风貌，美工师、绘景师、制景工人辛勤努力，搭建了“ 西四牌楼一条街 ”这一浩大的场景。整部影片有如一幅浓郁的北京的风情画，有卖茶汤、糖葫芦、酸梅汤的，有卖金鱼、绒花、兔儿爷、鸡毛掸子的，有摔跤的，拉洋车的，也有削牙签，捡煤核的。在虎妞的婚礼上，我们还看到了送亲奶奶为她戴上凤冠，在一片鼓乐声中，她上了八抬大轿，跳火盆，揭盖头，然后是拜天地……此情此景此物把我们带回了几十年前的老北京。影片中那股地地道道的“ 京味 ”很大程度上还得力于剧中人物那一口令人叫绝的“ 京片子 ”，请听听这场激烈的父女“ 对阵 ”：

寿堂里虎妞扒在祥子耳朵边说什么，虎妞笑了。

刘四爷看在眼里，悻悻地说：“ 哼！我算叫一群猴王八给吃了！全怨我这儿风水不好！出了扫帚星了！ ”

虎妞：“ 哟！老爷子，您可为什么说什么！您自个儿要花钱办事儿，碍我什么了？跟别人煞气！ ”

刘四爷：“ 什么？我跟别人？我简直就是跟你，我眼里不揉沙子，我全瞅见了！ ”

虎妞从太师椅上跳了起来：“ 你瞅见什么？瞅见什么了？ ”

刘四爷冷笑着。

虎妞一只手往腰上一叉：“ 哼！我受了几天累，临了冲着我来了！您说说，您瞅见什么了？瞅见什么了？ ”

刘四爷嘬着嘴：“ 你甭看着我办事眼热，你当我不明白，那不是？！ ”

坐着的祥子瞪着双眼回头看着。

虎妞：“ 他呀？怎么样？ ”

刘四爷不紧不慢地说：“ 甭揣着明白的，说糊涂的！干脆告诉你得了，要他没我，要我没他，我是你爸爸，我管得着！ ”

虎妞拿着凳子走到祥子边坐下：“ 这屋窗户纸，你今儿捅破了也好，就打算是这么笔帐吧，您怎么样，我倒要听听！ ”

刘四爷跳起来：“ 你想去倒贴？甭想，我不能便宜了臭拉车的！ ”说罢转身走……

这些生动的对话既赋予了人物鲜明的个性，又带有一二十年代北京所特有的地域特色，大大增强了影片的艺术魅力。

老舍的原作对祥子命运的悲剧描写比较低沉、阴郁和绝望，凌子风说他“ 不忍心让人们在银幕上看到祥子的颓然堕落 ”，因此在通过祥子命运控诉旧社会、批判个人奋斗的原则下，对原作作了一些改动，特别是对虎妞的形象进行了许多新的探索。导演在生活真实的基础上对虎妞的性格作了大胆的新创造，塑造了一个血肉丰满的鲜活形象。影片的编导并不回避虎妞的“ 俗 ”与“ 丑 ”，虎妞露面的第一个动作就是从炒菜锅里抓起一根扁豆，尝尝口味如何，热菜塞到嘴里，烫得龇牙咧嘴，一副蠢相。饭吃到一半儿，车夫们来交车份儿了，她抓起馒头咬一口，一边嚼着一边和车夫们打招呼，三步两步窜到院子里，一丝不苟地验收车夫交到她手上的血汗钱。她喝酒时将桌上的酒盅送到嘴边一饮而尽，还要故意地探出身子，朝祥子“ 呵 ”上一口气。就连她做好事，白送几块劈柴给小福子，也是一边喷吐着满嘴的牙粉，一边用脚扒拉着台阶上的劈柴，“ 踢 ”到小福子面前。但是作为一个人，虎妞也有爱情的幸福和烦恼，从虎妞与祥子的令人啼笑皆非的奇特的爱情史（包括诱骗祥子，讹诈祥子，父女闹寿棚，指挥祥子拜天地，“ 小 ”两口逛庙会直到难产死去），我们差不多是第一次在银幕上看到了这种有苦，有辣，有酸，也有几分甜的虎妞式的爱情。斯琴高娃塑造的虎妞是 80 年代前期中国影坛上表演艺术的一大突破，她本人因此而荣获了金鸡奖和百花奖的最佳女演员奖，这个光彩照人的艺术形象将长久地留在千百万观众的记忆之中。

这部影片上演后，人们在普遍承认它的巨大的成就的同时，也在影片改编的得失上产生了许多争议。最具代表性的论点认为“ 影片对外部形式——包括环境、语言、风土人情等——的追求胜过对原作精神的深刻理解，在对小说主题的解释与传达上、对主要人物形象——祥子与虎妞的理解与处理上以及整个作品艺术风格的体现上，逊于原作，甚至与原作有相悖的现象。 ”老舍先生的原作自始至终把祥子放在主角的地位，整个故事的发展就是祥子被社会恶势力吞噬的过程，原作中的虎妞从里到外全是丑的，她长得又老又丑，是个 38 岁还没有嫁人的老姑娘，与二十三四岁的祥子极不“ 般配 ”，她与刘四在对生活的要求上、在追求享乐的好逸恶劳、精明地盘剥车夫上都没什么区别，因此，祥子与她之间不可能有男女之间的正常的爱恋与婚姻，她与兵匪们，与孙侦探，与以后的夏太太等一样构成一种侵蚀祥子的腐蚀力量，是损伤祥子理想与精神世界的一个重要因素。然而影片中的虎妞已经变成一个体贴他、关怀他、真正爱着他的妻子，他们勇敢地冲破刘四的阻拦，建立了一个还算可以的小家庭，只不过旧社会终不容这一对比翼鸟儿实现他们美好的理想，这种立意的变化显然明显地削弱了影片的思想深度。影片中祥子人生历程中的另一重要失败是他的买车梦的幻灭，老舍先生通过祥子买车这点卑微的理想的三次失败，意在写出一个年轻、老实、好强、健壮的车夫终于被社会逼成一个堕落、自私的末路鬼，这个主题是极为深刻的，可是影片没有让受苦受难偏又幻想以个人奋斗杀出一条生路的祥子成为主角，忽视了作为人力车夫的祥子的生活的艰辛和一辆车子对他的重要性，却将爱情与婚姻上升为中心事件，被冷淡的祥子只不过是虎妞的一个陪衬，始终没有站立起来。因此，改编后的影片所表现的那个花团锦簇的恋爱故事其艺术氛围虽

比原作艳丽多彩，但整个作品的思想容量变得窄小了，未能体现原作那种朴实、深沉、历史长卷式的艺术风格，这不能不说是影片《骆驼祥子》的一个很大的遗憾。

《骆驼祥子》是一部优秀影片，它获得第六届大众电影百花奖和第三届中国电影金鸡奖最佳故事片奖和文化部优秀影片奖。斯琴高娃获第三届中国电影金鸡奖和第六届大众电影百花奖最佳女主角奖。俞翼如获第三届中国电影金鸡奖最佳美术奖。邓成玉获第三届中国电影金鸡奖最佳道具奖。

（邓烛非）

风雨下钟山

1982 年　彩色片上、下集
摄制：八一电影制片厂
编剧：艾煊　梁信
导演：袁光　韦林玉　里坡
主要演员：张克瑶（饰毛泽东）王铁成（饰周恩来）刘锡田（饰陈毅）孙飞虎（饰蒋介石）枸次禹（饰李宗仁）智一桐（饰张治中）杜雨露（饰金石开）

【故事梗概】

1948 年的岁末，南京中山陵。西风夕照下的蒋介石忧心忡忡，进退两难。经辽沈、淮海、平津三大战役，他的军事主力已被人民解放军所歼灭，难以再战。“ 和 ”也并不容易，当年国共和谈的协议就是他亲手撕毁的，国人有目共睹，记忆犹新。

河北西柏坡中共中央所在地，毛泽东等人正在畅谈时局。毛泽东风趣幽默，矛头直指美驻华大使司徒雷登的“ 和平 ”高调，说：“ 司徒雷登会变戏法，美国轰炸机一眨眼就变成和平鸽了！ ”

为了保住“ 半壁江山 ”，蒋介石玩弄退隐花招，李宗仁作为代总统上台，司徒雷登则极力鼓吹“ 第三条道路 ”。为争取和平，减少并避免战争带给人民的惨重损失，我党中央邀国民党代表来北平进行和谈。种种事实证明，蒋介石和谈是假，拖延时间，妄图卷土重来是真。为了解放全中国，将革命进行到底，毛泽东、朱德果断发布《向全国进军的命令》。4 月 20 日夜起至 21 日，我百万雄师在西起九江，东至江阴长达 500 多公里的战线上，强渡长江，彻底摧毁了国民党军苦心经营了 3 个半月的长江防线。4 月 23 日，解放了国民党的统治中心南京，宣告了国民党反动派的覆灭。

【评析与欣赏】

这是新时期初期一部引人注目的革命历史巨片。它与《南昌起义》、《西安事变》、《四渡赤水》等一起，成为了我国影坛历史巨片的一批奠基之作。

它们的突出特点是视野开阔，题材重大，气势宏伟，结构严谨。艺术家们比任何时候都更注重历史的真实性，有一种强烈的、自觉的意识与追求，要让历史的真实面貌重现于银幕。《风雨下钟山》也是同样。它紧紧围绕着“ 和 ”“ 战 ”的矛盾。以最后的“ 渡江战役 ”作为高潮，组织起国、共、美三方的矛盾冲突，把这一段复杂的历史搬上了银幕。它不是一部“ 战争题材 ”影片，而是一部历史巨片。

如同马克思主义的创始人所指出的，历史是社会矛盾运动的产物，一件重大的历史事件往往是多种社会矛盾的产物，是一种“ 合力 ”。《风雨下钟山》的可贵之处，首先在于它以马克思主义为指导，是真正站在了历史的高度，通过国、共、美三个主要方面的矛盾斗争，形象地把这一重大历史事件搬上了银幕。

影片开始不久，我们就能感觉出作品的整体构思与描述的重心。片名很有力；但它毕竟是一种类似于“ 诗 ”的传达，是从毛泽东“ 钟山风雨起苍黄 ”的诗句中摘录演化出来的。从中，我们可以品味到一种气势与意境；然而还

很难把握住它的结构与故事。入戏之后，随着人物活动与场景的展开，那么，情况就清楚了。

这是一种史诗的构架与描述：一方面，是忧心忡忡、老奸巨滑的国民党元枭蒋介石。尽管是西风夕照，大势已去，但仍处心积虑，要作困兽斗。他佯作下野，暗中操纵，设下疑阵，以求一逞。尽管已经十分被动，他还要争取主动，以《元旦文告》，提出“和平条件”，以迷惑对方，牵制对方。另一面是我方。尽管只是身居乡村陋室，领袖们却紧张、热烈地纵论着天下大势。“和”还是“战”的矛盾同样摆在他们的面前。国民党的阴谋诡计，帝国主义的压力，以及战争必然带来的损失，都是需要严肃对待的。再一方是美国政府。毛泽东的犀利的讽刺，已经点破美国政府的两面派的伎俩；紧接着侧面写出宋美龄赴美求援受到冷落，更表明了美国政府对华政策的微妙变化。

短短的开头，影片便形象地展现出了“三大战役”之后的国内形势。三股主要力量，三个方面的代表人物，三种不同的愿望与追求，都把视点集中在了“和与战”的选择决策上。这里，优势者面临着“矛盾”；劣势者也面临着矛盾；而且这种矛盾时刻处于转换的可能性中。因而形势不能不呈现出复杂、微妙的状态。表面上看这个开篇似乎很散，忽而敌方，忽而我方，忽而又插入美方。但这是艺术家的匠心独运。他们像一个善弈的大师的开局，几个场景、几组画面的段落，就让我们看到了全局的部署与意图。没有依赖机械、呆板的旁白说明；也没有明显人为的“戏剧化”的场面，一切都是经由人物特定情景中的行为，经由“生活化”的描写而自然地呈现出来的。它不但使我们感觉到影片构思的严谨，也使我们感觉到艺术家对于史诗的叙事能力的趋于成熟。

接下去，影片就顺着这“情境”予以展开。我方的行动是坚决有力的。这以毛泽东同志提出的发布《关于时局的声明》为标志。它表明了我们的基本态度与原则立场。我们希望和平，但和平的实现需要一定的条件作保证。我们以无数同志的流血牺牲为代价，才赢得今天的主动局面，决不能为“和平”而养痈遗患，放虎归山。所以，《声明》提出必须惩办战争罪犯的 8 个条件，击中了蒋介石等人的痛处。

蒋介石也在紧张地行动着。他不是一个酒囊饭袋，而是一个阴险毒辣、诡计多端的阴谋家。他一面布置迅速扩军，作垂死的挣扎；一面又安排心腹抢占台湾，以作最后的退路；同时又严令加强江防工事，扩充兵力，企图阻止我军渡江。而且，他还密告和谈代表团，拖延时间，以求一逞。

司徒雷登也有他的如意算盘。他比一些国民党的顽固派冷静，也比他们聪明。他能清醒地看出国民党反动派已经是一条死狗，无法避免覆灭的命运。所以，他提出“第三条路”，拉拢、诱惑一部分“民主派”，力图使形势朝着有利于他们的方向发展。

共产国际的某些好心人也力劝我们：“适可而止”，与国民党实行“划江而治”。

这阵阵风雨，都刮向我党中央。“和”与“战”的实质被揭示出来了。它不只是一个要不要打的问题；更重要的是，它涉及到中国的“统一”还是“分裂”。正是在这种种压力面前，毛泽东同志显示出了大无畏的气魄与坚强的意志。他斩钉截铁地回答：“只要共产党人死不绝，中华民族就一定要统一。”可以说是整部影片的“灵魂”。它也显示了创作者对于题材历史意

义与现实意义的深刻的把握。

如果我们把影片的上集视为交响乐中的提示与展开，那么，影片的下集便可称为再展开与高潮。由于事件、矛盾的相应集中，它的表现便显得更细腻、更舒展、更抒情。

“和谈”是下集的重要事件，可以说被艺术家描写得曲容具妙。它写张治中的临危受命，接着又写他到北平机场后竟吃了无人欢迎的“闭门羹”。事后周恩来同志告之，既然蒋介石已经“下野”，代表团为什么行前还要向他请求报告呢？短短一节，把对方“和谈”的背景、阴谋，以及蒋、李的矛盾，我方的原则态度都囊括其中。叙述曲折有致，包容着丰富的历史内容。“和谈”失败后，国民党的代表们有家难回，张治中更是去留两难。此时，周恩来同志向他伸出热情友好的双手，并已把他的妻儿都接到了北平。张治中充满了感激之情。影片从伦理人格的一面描写了党的领袖形象，不能不使之更加丰满、更加动人。历史事件的展现与形象人性深度的揭示，在这一段描写中可以说得到了有机的统一。

在“虚构”的人物、细节中显示历史的某些本质方面，是作品的另一特点。如果投身创作的话，我们就会发现史实的记载与提供的材料，和作品所需的题材之间必然存在相当的差异。因而它就需要我们去“虚构”与创造。在这部作品中我们看到了开明士绅金石开，看到了解放军中的青年战士冯染枫，看到了国民党的中级军官尤兆龙等。比较而言，尤兆龙的形象在作品中作用更大，也更显重要。这个在国民党队伍中卖命效力的军人，此刻亦清醒地看到大势已去，需自寻退路。但蒋介石却封官许愿，收买人心让尤扩充军力、坚守江防。尤为感激知遇之恩，便离妻别室，上了前线。他自以为忠心耿耿，不料却引起汤恩伯的怀疑。然而派系勾心斗角的结果，却因证据不足，而汤恩伯又要笼络人心反使他得到了提升。可是，这种“提升”意味着什么呢？无非标志着他被更紧地捆在了蒋家王朝的战车上罢了。尤兆龙这一形象不仅把国民党内部的勾心斗角、荒唐怪诞作了揭示；而且在沟连上下层人物，与前后方矛盾上起到了很大的作用。杜雨霞饰演的金石开，尤其是斯琴高娃饰演的冯染枫，一为开明士绅，一为我中央的机要人员，他们的形象创造，对于反映某一阶层的政治倾向与态度，丰富作品的生活层面，有着不可忽视的意义；而且因为他们的特殊身份和地位，还常常起着调节气氛、贯通全片血脉的重要作用。

影片在电影语言的运用上，也有自己的特色。除了纪实性的风格特征以外，蒙太奇的成功运用，可以说是它最突出的成就。就全局而言，整部作品都可以说是由“蒙太奇”所构成。各种政治力量，各类人物，都处在一种既相联系，又相区别、相对立的复杂关系之中。它们的矛盾斗争，在整体上恰好构成了历史的“合力”。没有自觉的“蒙太奇”的意识，我们很难想象一部作品能如此自由而有机地把这些不同的时空组织在一起。就微观而言，给我们印象最深刻的是“音响”蒙太奇的运用。这里最突出的，一是毛泽东提议发布的《关于时局的声明》。它没有孤立地表现声明的内容，而是借蒋介石收听我新华通讯社的广播而传达出来。这样，它既巧妙地把西柏坡与南京的不同时空联系了起来；又微妙地传递出蒋介石的复杂心理，表明《声明》打中了他的要害。二是毛泽东表达我党中央坚决维护祖国统一，坚决将革命进行到底的决心，由陈毅同志的动员报告中引用、接续；这不但成为联接上下集的枢纽；也表明毛泽东同志的意志实际上代表了中华儿女的心声。艺术

家的严谨与匠心，于此可见一斑。

（彭加瑾、张春如）

牧 马 人

1982 年　彩色宽银幕故事片

摄制：上海电影制片厂

编剧：李准

导演：谢晋

摄影顾问：许琦

摄影：朱永德、张永正

主要演员：朱时茂（饰许灵均）丛珊（饰李秀芝）牛犇（郭⿰口扁子）刘琼（饰许景由）

【故事梗概】

在敕勒川草原过了 20 多年牧马生涯的许灵均，风尘仆仆坐飞机赶到北京，会见他的父亲许景由——一位来自美国，而今已是亿万富翁的大资本家。阔别 31 年的父子俩在北京饭店相见，父亲激动得热泪纵横，儿子虽也动容，但未掉泪。在父亲眼里，粗手粗脚的儿子有些冷峻，不像出自他那个家庭的人。

在许灵均的脑海里，父亲留下的只是一些痛苦的回忆。虽出身官僚资产阶级家庭，但金钱并没有给他的童年带来幸福。父亲有外室，常与母亲争吵，不回家，并在解放前夕遗弃他和病重的母亲去了美国……

解放后，孤单的小灵均，在老师的关怀下，靠助学金读完中学并留校任教。反右时，他因为写了一张批判血统论的大字报而被错划为右派，下放到偏僻的牧场劳动。在押解途中，睡在马槽里的许灵均曾想自杀，大棕马的抚慰使他打消了寻死的念头。1962 年他被解除劳教后留在牧场放牧，受到乡邻董大爷、大娘和郭⿰口扁子的关心照顾，在劳动中与这些质朴的人建立了深厚的情感。“ 文革 ”时，他在郭⿰口扁子和乡邻们的帮助下，躲过了造反派的批斗。1972 年，在郭⿰口扁子和乡邻们的热心撮合、张罗下，他与一位从四川逃荒来的姑娘李秀芝成婚。秀芝温柔体贴而又聪明能干，她脱坯、建房、种植、养鸡鸭，还学文化、写日记，并生下了儿子清清。1979 年，牧场为许灵均平反，补发 500 元工资，安排他到牧场小学教书。他一心扑在孩子们身上，获得了孩子和乡亲们的爱戴……

深夜，在北京饭店里的许灵均思潮起伏，他想起动身时秀芝为公公准备的一篮茶叶蛋。想到淳朴的乡亲们和美丽的大草原……他激动不已地伏案给秀芝写信，告诉她自己决定不随父亲出国，因为他看到了祖国的希望和前途，决不会在人民前进的时候，离开自己播种了 20 年汗水和泪水的土地……

这时，父亲走进房来，读了儿子未写完的信，不免有些失望。愧疚、自责、并想对儿子进行补偿的许景由，本打算带儿子去美国继承自己创办的事业，现在看到儿子如此坚定，只好不再强求。他只希望儿子能在国内为他找块墓地，使他落叶归根，将骨灰葬在祖国的土地上。

在机场送别父亲后，许灵均又回到了大草原。秀艺和清清奔跑来迎接，三人沉浸在离别重逢的喜悦中。

【评析与欣赏】

根据张贤亮的小说《灵与肉》改编的《牧马人》，是一部认真探求生活

底蕴，旨在弘扬爱国主义精神的影片。它通过许灵均被错划为右派后的坎坷生活遭遇，表现了他在生活的磨练中，由于劳动人民精神和品质的影响所带来的思想感情的变化。影片中壮阔的草原风光，浓郁的生活气息，性格鲜明的人物形象，质朴自然的表演，以及淳朴、善良的人情、人性之美，都给人一种艺术美的享受。

从主人公许灵均被错划为右派后的生活遭遇来看，其命运是具有悲剧性的，政治厄运的降临为他以后的生活抹上了浓重的阴影。然而，影片《牧马人》并不是一出悲剧。影片通过开头的一个全景镜头，表现绿色的草原、畜群和躺在草地上的许灵均，这不仅是介绍牧马人和环境，而且暗示了广袤的草原如同祖国母亲博大的襟怀，她不嫌弃地接纳了政治上受挫的许灵均，抚慰着他那颗受创的心。这实际上为整部影片定下了正剧的风格基调。尽管影片也描绘了人生的悲剧，但并不着意渲染这种悲，而是要表现人物对祖国母亲的理解和热爱。因此，影片着力描写了成为牧马人的许灵均在普普通通的劳动群众中所得到的关心和帮助，所感受到的温暖和情意。如，饥饿困顿时，董大娘为他端了两碗冒着热气的面条（特写、切入许灵均望着画外热面条的近景），留下了“吃饱不想家”的暖心话；“文革”风暴袭来时，郭谝子煞费苦心地用计，机智保护他免遭造反派的冲击与批斗（切入窗外的许灵均感动得热泪盈眶的镜头）；在几乎毫无幸福可寻的情况下，郭谝子为他送来了纯真、善良的秀芝……这感人肺腑的一切，都给逆境中的许灵均以生活的希望和信心，使他作为牧马人的一员与乡亲们、与大草原建立了深挚的情感联系。婚后，秀芝的勤劳能干所带来的充实、丰富的家庭生活；平反后，政治上的新生和学生、家长们对他的爱戴和信赖……这使他更深切地体会到劳动、生活和自己作为一个人的意义和价值，并因此而更进一步加深了他与乡亲、与草原的情感联系。他爱自己患难与共的妻子，爱自己那简陋而又充满温暖和亲情的家，爱自己浇灌了 20 多年汗水和泪水的土地，爱这片热土上的乡亲和学校的孩子们……这种爱是真挚的、具体的，影片对这些具体的爱的描写是生动的，影片中所体现出的人情和人性之美也非常感人。然而略嫌遗憾的是，影片没有能很好地完成由具体的爱到更高层次上的民族之爱、祖国之爱的升华，两种爱的融合显得有些生硬而缺乏有机性。这恐怕与编导者表现爱国主义的意念太强，让人物说了一些不大合乎自己身份、经历和性格的政论性、哲理性的语言有关。这些多少有拔高之嫌的描绘，不仅无助于揭示人物的精神世界，反而给人以不协调之感。致使影片的爱国主义成了特别指点出来的东西，而没有真正化为人物的内在激情，从情节和场面中自然而然地流露出来。不过从整体上看，影片对人物形象、性格以及人与环境关系的具体刻划还是比较成功的，一些形象的塑造富有独创性（如郭谝子、李秀芝），一些场面和细节的描写也富有浓郁的生活气息（如郭谝子撮婚，驱散围观的孩子，以及他往大字报上撒尿等），以长镜头拍摄的草原风光（蓝天、白云、骏马飞奔等）很富有抒情色彩。尤其是对普通劳动群众所有的那种淳朴民风、民情和民心的刻划，使影片拥有了较强的艺术感染力，从而引起广大观众的共鸣。

作为配角的郭谝子，是影片中塑造得最为成功的人物形象。这是一个性格鲜明、真实生动而又充满生活气息的牧民形象，他热情、质朴、豪爽、耿直、而又诙谐风趣，从外形到言谈举止都是活生生的“这一个”。影片通过“郭谝子撮婚”这场戏：他半日跑 30 多里路为两个苦命人开结婚证明，连

喝口水都是自己拿瓢往锅里舀，还发动乡邻们凑钱，忙不迭地张罗他们的婚礼……集中表现了他的热心和善良无私；出自郭蹁子之口的极富个性化的语言，则见出他的幽默和风趣。饰演郭蹁子的牛犇是一位经验丰富、演技出色的老演员，他很善于调动自己的生活积累，通过内心体验与角色融为一体，并在剧本提供的基础上，抓住一些富有特色的细节和动作、语言进行艺术的再创造。如他在撮婚一场戏中那恰到好处而又别开生面的表演；他同董大爷商量，咬定山下草情不好，绕着弯子迫使队长留下许灵均使其免遭批斗时，那借火、点烟、挤眼的动作，那狡黠的眼神和咄咄逼人的口气；他边看大字报边挖鼻孔的动作，将“勒令”念成“勒今”时的神态；他牧马群、唱牧歌时的激越，他的骑术的洒脱利落；他教育孩子不要再喊“老右”的苦心；他将孩子们郑重托付给重新执教的许灵均时的诚恳……都以真实自然的表演，富有层次地突现出人物多方面的性格特征，使郭蹁子这一独具光彩的形象真正立在了银幕上，也活在了观众的心目中。

李秀芝也是影片着力刻划的形象。在这位纯真善良而又勤劳能干的农家女子身上，融注着编导者女性美和母性美的理想。她脱坯建房、种植、饲养、生育样样行，养什么成什么；她为许灵均带来了妻子的温柔体贴和充实丰富的家庭生活，使他通过她，与那片立足生存的热土更加紧密地联系在一起。饰演李秀芝的丛珊第一次走上银幕，就因其外形和气质与角色的贴近、自然清新的表演而较好地完成了形象的塑造，使淳朴可爱的秀芝给人耳目一新的感觉。饰演许灵均的朱时茂与丛珊的对手戏也表演得比较成功，如许灵均初见秀芝时，由陌生、惶然、同情，而终至喜出望外的情感变化，都表现得真实而富有层次；俩人之间的夫妻生活和感情交流也很自然、生动。可惜的是，由于剧作上的局限而带来的意念化痕迹，以及环境对人物的心理压力的表现不足，而使许灵均的形象不够丰满。

从镜头调度和组合的角度来看，影片的剪辑也非常精巧和富有特色。例如，影片第 46 场表现许灵均在敕勒川湖边放牧的那场戏，开始几个镜头非常舒展，节奏平稳，镜头转换流畅自然，给人以优美开阔的抒情感；接着，当乌云密布，许灵均吹口哨聚拢马群时，则用了比较明显的镜头切换手法，群马受惊时竖耳朵、扬头的镜头，主人公挥鞭奔驰与雨打湖面的镜头组接在一起给人以强烈的动感。这种从平静、安详到动荡不安的气氛转换，是通过镜头剪辑上的技巧与节奏来营造的，从而使这场戏起到了结构上的情绪过渡作用，为接下来的“文革”戏作了心理铺垫。又如，在董大娘给许灵均送面条的那段戏中，当许灵均目送老人向门外走去，然后回头看着画外的两碗热面条时，影片紧接着给出一个反应镜头：灶台上的两碗热面条的特写，然后又切回许灵均看着画外热面条的近景，这种带有 A—B—A 特征的反打镜头运用，有力地揭示了人物心理，使镜头表现具有强烈的感情冲击力。对两碗面条的特写强调，使观众更强烈地感受到牧民们淳朴、善良的品德和那种温暖、深厚的爱。其他如牧民们带许灵均到祁连山放牧的镜头段落，影片结尾许灵均与妻儿相会的段落剪辑，都充分调动了电影镜头语言的特殊表现力。通过俯视摇摄的大远景镜头，通过长焦镜头的“变形”表现，通过最后的“定格”处理，影片恰到好处地表现了草原上奔驰的马群、美丽的风光，以及人物对大地、对祖国的那种深厚的依恋之情。

影片《牧马人》获第六届“百花奖”最佳故事片奖，1983 年文化部优秀影片奖，第三届“金鸡奖”最佳男配角、最佳剪辑奖。

（修倜、李显杰）

逆　光

1982 年
摄制：珠江电影制片厂
编剧：秦培春
导演：丁荫楠
摄影：魏铎
主要演员：郭凯敏（饰廖星明）吴玉华（饰夏茵茵）刘信义（饰黄毛）史钟麒（饰姜维）施易来（饰苏平）

【故事梗概】

80 年代的上海，一个春雨濛濛的早晨。剧作家苏平回到他出生成长的棚户区，看着那熟悉的灰调子屋顶、暗影中的小街，不由得想起一个他早想告诉大家的故事……

还是在"文革"动乱时期，几个青少年罪犯正被押着游街示众，许多孩子在围观。这时，一个年轻女教师勇敢地前来这工厂住宅区家访。女教师的言行深深打动了少年廖星明的心，他感到愚昧无知正是堕落犯罪的渊薮。于是，他拜大学生苏平为师，努力学习科学文化知识。动乱结束后，廖星明进了船厂当工人，他刻苦钻研学习，很快就成为一名技术熟练工人、先进工作者。在业余时间，他还虚心向一位双腿残废的著名科普作家学习，撰写科普著作，为使祖国富强而贡献力量。

这年夏天，厂里分来一些新工人。其中有位年轻漂亮的姑娘叫夏茵茵，她家庭生活条件不错，本人又受过良好教育，所以格外引人注目。与廖星明同住一个公寓的姜维为追小夏而屡次求廖代写情书，廖从姜维带来的一张逆光照片上感觉相片上的姑娘似曾相识。一天他在马路上看见夏茵茵，竟下意识尾随，闹出一场误会。夏茵茵后来发现姜维言行不一致，又从徐珊珊处得知他情非独钟，就很有些鄙夷。自从认识廖星明，知道他很有抱负、对生活充满信心，在厂里是生产能手，晚上回到阁楼还奋笔疾书写作少儿科普读物，不禁芳心暗许……

小夏的母亲是出版社编辑室主任，她发现女儿心事后，出于门第观念，认定工人孩子贫困愚昧竭力加以阻拦。为了换回女儿，她提出把廖星明借调到出版社为他出书，条件是放弃夏茵茵。夏母的话伤害了廖星明的自尊心；这时，廖的妹妹廖小琴本已筹备结婚，因贪图一千元的"酬金"竟然同意被"借"去充当陌生人的"未婚妻"，而后又迷恋金钱。不惜抛弃自己心爱的人黄毛而移情别恋。廖星明想拉妹妹一把但为时已晚，他深感痛苦。他坚信爱情没有贫富界限，他决不乞求怜悯的爱情，他打算选择事业。夏茵茵知道后指斥他办了一件傻事蠢事。那位科普作家也鼓励他不仅需要事业，也需要爱情。

廖星明毅然决定要向传统观念旧势力进行挑战，他要和夏茵茵一道用自己的行动去谱写人生历史，开始人生的远征。在波光粼粼、春光明媚的黄浦江边，俩人憧憬着辽阔的天空和火红的太阳，逆光投下的阴影被抛在了身后。

【评析与欣赏】

《逆光》是一部在思想性和艺术性上有着独特追求的影片，它以自然清

新、散文诗般的笔触直面当今纷繁的社会现实，真实地描绘一代历尽磨难、在创伤中崛起的思考的中国青年，通过主人公们的爱情纠葛及多姿多彩的生活流程，展示出他们丰富的精神世界和潜伏于生活底层的矛盾冲突。

影片开头，是 80 年代一个春雨潇潇的早晨，大厦巍峨、塔吊高耸，映衬着低矮的棚户区灰色的屋顶，街上市声一片人流如织，雨雾迷濛之中闪动着色彩缤纷的伞。这无疑是一种活力与生机的象征，此时响起剧作家的画外音："一个传统的中国和一个现代的中国，这两个影子同时叠印在人们心上，而我却试着辨认出来，从中寻找到希望和未来。"随着话音，镜头移向在逆光中行走的上班活动，移向那些在平常生活场景中的普通青年工人。在改革开放、新旧交替的社会转型期，青年们的生活行为选择、人生理想追求都呈现出多样化的态势。他们经历了动乱年代的摧残后，有的人或老把过去留在心中作为深夜咀嚼的梦、或醉生梦死一任物质感官享受、或不惜一切手段谋取钱财、或丧失责任感以追逐异性为快事……这些缺少理想动力、精神空虚、自暴自弃的现象显然不能代表未来，而只能引起人们的深刻反思并予以坚决的否定。那在生活逆光的对照下，不因岁月蹉跎就停止奋斗、不因青春曾被耽搁就放弃学习追求的廖星明，和夏茵茵对有意义的生活的寻找、为理想爱人而勇于反抗传统偏见，则使人精神为之振奋，他们才代表未来、代表一代青年奋进开拓的主流，在他们身上体现出鲜明的变革时代的时代特征。影片反复抒发着这样的主旋律：走出逆光投下的阴影，奔向太阳，真正的太阳属于生活的奋进者。

80 年代初的青年题材电影，侧重表现家庭出身优越的青年坎坷经历、心灵创伤、以及思考与觉醒。而《逆光》则突破了这一创作思维定势，把焦距对准普普通通的青年工人及他们所生活的环境、所关注的现实问题、所体味的文化心理，努力塑造植根于现实生活土壤、真实可信的人物形象。廖星明是一个胸怀大志有事业心、却又注重行动、踏实肯干的青年工人，他深受动乱之苦，也曾迷惘怀疑，但强烈的社会责任感使他刻苦学技术学文化，以发展充实自己，成为有用之才；他还注重献身社会，发奋写作科普著作，企望以此给社会创造价值，从而实现自己的人生价值。除了突现人物闪光的思想品质、道德力量外，影片也注意多层面多色调地表现其性格的复杂性，如廖星明乐意代写情书，初次到夏家，竟然同意夏母提出的交易，牺牲爱情以换取好的创作条件，尽管这一细节不太符合人物性格发展的必然逻辑，因为片中的廖星明对传统观念特别憎恨，他相信只要努力不懈就能克服一切困难。夏茵茵，作为新时期的青年女性，闪烁着坚韧的性格光彩，她敢于蔑视传统习俗观念，为了追求理想的爱情，她冲破了家庭的阻拦；当恋人犹豫不决时，她显示了一种可贵的坚定；当廖小琴为物质享受假充他人未婚妻步入豪华饭店时，夏茵茵却走进廖星明破旧的小屋要与爱人过志同道合的生活。编导在处理这一人物性格时，竭力想赋予她以某种哲理的深刻性，甚至等不及从生活场面中提炼出反映这种哲理的形象就急迫地说了出来。如夏茵茵看到廖星明有意回避自己，就气愤地责问："你觉得今天的太阳和昨天的不一样吗？"这显得太牵强并缺乏针对性，也不是性格化的语言。编导很注意表现青年们性格的丰富性和完整性，但在细节处理上就不是那么自然妥贴。

为了真实反映当代生活的自然流程，《逆光》采用了意识流时空交错的开放结构方式。把廖星明与夏茵茵、姜维与徐珊珊、廖小琴与黄毛小齐、苏平与表姐几条线索交织在一起，却又各按各自的故事发展轨迹演译，彼此也

不发生一般意义上的戏剧冲突，廖星明与夏茵茵的爱情能否成功，并不影响廖小琴舍弃黄毛而移情别恋小齐，但多线索又交叉感应、相互补充，共同构成一幅当代青年在追求中奋进或落伍的生活画卷，共同完成一个复合主题，表达编导对现代生活的思考理解。影片注意把握比较双时空关系，现时空中的廖星明与夏茵茵等与过去时空中的苏平与江老师，代际不同，生活信念既有继承相似之处，又有新的发展变化。廖星明像苏平一样相信“今天的太阳跟昨天不一样”，属于注重丰富精神世界、追求理想的类型，但他性格更复杂、更富于进取精神；廖小琴于当年的江老师都一样为了物质享受而甘愿背弃爱情与理想：夏茵茵的母亲 12 年前曾成功地使江老师脱离了苏平，而今却无法阻止夏茵茵与廖星明相爱。影片结束时，双时空交相叠汇，几对从前的、现在的、经过重新组合的情侣们都出现在交叉路口，他们或亲密携手或别扭躲闪或以目传情，其直观形象发人深思并留下深刻印象。

一般的电影摄影往往局限于为叙事写人服务，只考虑镜头画面再现生活原生形态与流程。而《逆光》摄影不止于很好地发挥这一功用。它更注重镜头画面的美学追求。影片的摄影调子明快而流畅，有一种生活本身的流动感，色调如初春新叶般嫩绿，配以空濛濛雨雾、棚户区灰屋顶、暗影遮掩的小街、雨中街景、人流、大红伞、热闹的宽街和繁忙的造船厂……这一切既概括出上海风貌，又传达出一种时代信息。在拍摄锻造车间劳动场面时，摄影师用跟镜头拍熊熊炉火，移动闸门打开，吊车将通红的巨型锻件吊向锻台，黄毛挥臂指挥汽锤，然后是汽锤锻打特写，近景交切，再插入 3 个夏茵茵反应镜头，最后是锻件吊起充满画面的全景推向特写，没一句台词，但由哨声、锻打声和长度越来越短的镜头组成的蒙太奇，给人以力的冲击；而在红色炉火映衬下，黄毛显得特有力量，并富有“主人翁”的气派，与其后他孤单单等在饭店门口当了“物质”的奴隶，形成鲜明对比，耐人寻味。在此，摄影是将追求影调画面的美，与塑造人物形象有机地结合起来，很好地体现了编导意图。另外，影片中的阴天、雨天和晴天镜头都拍得很别致；阴天镜头主要表现廖星明对苏平和表姐的回忆，虚幻而迷惘，令人追忆令人惆怅；表现苏平回忆时，则让人们沉浸于湿淋淋水晶晶的春雨情境之中，滋生对生活的无限爱意，在春天里充满希望去努力追求；影片的晴天镜头，大多是在逆光下拍摄，逆光下阴影较多，但由于摄影师把握住了明暗影调，突出了画面纵深感，人物与景物和谐地融为一体，从而表现出较丰富的立体感和美感。当我们看到片尾廖星明迎着太阳走去、逆光在他身后投下阴影时，我们不仅又一次体味到主题的冲击，更感受到像廖星明等青年憧憬未来的欣喜。

由于摄影出色，《逆光》荣获第三届中国电影金鸡奖最佳摄影奖。

（方涛）

都市里的村庄

1982 年　彩色宽银幕故事片

摄制：西安电影制片厂

编剧：秦培春

导演：滕文骥

摄影：朱鼎玉　王象山

美术：程明章

作曲：徐景新

演员：殷亭如（饰丁小亚）赵有亮（饰舒朗）韦国春（饰杜海）黄梅莹（饰肖怡）廖有梁（饰陈金根）王国京（饰舒家林）李萍（饰朱丽芳）黄翊娟（饰舒秀云）

【故事梗概】

上海江滨造船厂女电焊工、劳动模范丁小亚，不习惯疗养院的闲暇，惦念着厂里工作，来院第二天就离开疗养地回去了。她的行动，引起了记者舒朗的注意。舒朗回到了阔别多年的上海，他童年、青年曾经生活过的工人住宅区已发生了许多变化，引起了他的不适应。但他意外地发现，丁小亚是他妹妹舒秀云的好友。

丁小亚洗去风尘，打扮起来，准备参加同班组女工朱丽芳的婚礼，但却没想到朱丽芳因为她是劳模而没有邀请她，在邻居中，另一个没被邀请的是男青年杜海，因他曾当过工读生。班组的其他青年陈金根、胡守常、舒秀云等都来参加婚礼，大家沉浸在一片欢腾中。丁小亚和杜海就更显孤独。

翌晨，船厂还没有一个人上班，丁小亚已经焊起来，她将全部热情倾注在工作上，忘却了周围人对她产生的压抑气氛。而组长陈金根、朱丽芳等仍然嘲讽她。这些情况，引起了舒朗的关注和深思。

在紧张的合龙中，高吊坏了，丁小亚到动力车间求援。钳工杜海和黑子登上了百吨高吊，高吊出了事故，杜海拼命救了黑子，丁小亚深受感动。但因为他有过工读生那一段历史，作了好事也得不到表扬，但丁小亚同情他，也了解了他有一颗正直、善良的心。

陈金根为了奖金，要小亚以劳模身份去请求，小亚不肯。在一个大风天，陈分配抱病上班的丁小亚上船头高空作业，小亚从船头掉下来，进了医院。工伤事故震动了班组每个人的心灵，也使陈金根、朱丽芳醒悟过来，陈金根在厂休那天，独自将丁小亚没干完的活继续了下去。

舒朗曾热情帮助丁小亚，鼓励她顶住周围不正确的压力。小亚痊愈后，他向她表白了爱慕之情，被丁小亚拒绝了。

长乐村发生了火灾，杜海、舒朗等奋力抢救。火扑灭以后，朱丽芳发现录音机不见了，她怀疑杜海，舒朗在众人面前为杜海辩解。这时传来寻音机的音乐，小孩子将扣在大盆下的录音机端了出来，真相大白。丁小亚紧紧地握住舒朗的手，表示感谢，舒朗才知丁小亚的意中人就是杜海。杜海的行为也深深打动了长乐村的人们。

舒朗完成了采访任务离家回北京了。

杜海在帮助朱丽芳重盖新房。收工以后，他拖着疲惫的步子回到家中，走到家门口，发现了丁小亚正在为自己生火作饭，一种强烈的爱情从心头涌

起，两个人默默地对视许久。杜海慢慢地走近丁小亚……

【评析与欣赏】

《都市里的村庄》是一部反映 80 年代初城市青年生活的影片。影片以深沉、含蓄的笔触深入到上海工人居住区，剖析了普通青年造船工人的日常生活，鞭笞了当时社会上存在的先进人物遭到冷漠，失足青年不被信任等落后的世俗观念，塑造了几个具有典型意义的当代青年的生动形象，表现出了他们对生活、劳动、爱情的思考和追求。全片艺术结构严谨、凝炼，注意真实地再现生活，是一部具有思想、艺术深度的好影片。

首先，影片在表现工人生活方面，特别是表现新时期当代生活问题上，是有所突破的，给人以新的启示。它从过去电影创作中所习惯采用的先进与保守之争、不同方案之争，或者是图解政策的老路上跳出来，找到了一条新途径，即反映我们现实生活中所碰到的各式各样的复杂的人物，以及人的复杂的心理状态。先进人物在周围习惯势力的包围中感到一种孤独，后进人物要摆脱后进往前走，也要克服某些习惯势力的影响。影片所反映的生活，不像是用一个框框去套生活的某一段，而是用两个具体的、可以看到他们心灵深处的丰富色彩的人物，使人们感受到，生活每前进一步，都会遇到各种阻力，都要同习惯势力进行斗争。影片的可贵之处，就在于把镜头伸向我们社会生活的深部和基础部分，揭示了生活本身带有根本性质的社会风气。先进、模范人物遭冷遇，失足过的青年得不到信任，待业青年搞个体经营受到世俗偏见的歧视。这在当时的生活中是常见的，人们好像习以为常，而影片《都市里的村庄》通过对主人公丁小亚和杜海两个人物的刻划和描写，使他们在现实面前不消沉，不气馁，而是脚踏实地，用自己的实际行动，改变了周围群众的世俗偏见和误解，赢得了大家的信任和爱戴。这种在反映真实的社会冲突前提之下描写的真实人物，是具有典型意义的，会给观众以感染，给青年以教益的。

其次，影片在艺术表现上，在新的电影语言的运用上，在电影结构和叙述方式上，都进行了一些大胆的探索，而且取得了较好的效果。许多镜头拍得朴实、自然，很美；一些语言含有哲理性，给人以启迪；几位主要演员也较好地完成了创作任务。影片没有停留在先进人物受孤立，失足青年受冷遇的表层矛盾上，而是力求透过都市和“村庄”（棚户区）广阔生活情景的展现，开掘更为深邃的意境，使立意放射开去，让人们不仅看到四化建设中一盏盏熠熠闪光的灯，而且让人们警惕会将灯吹灭的形形色色的风。影片极力追求银幕上的真实感，它把表演、摄影、美术、音乐、服装等艺术部门的创作，都统一在导演的整体意图中，以环境和背景的真实，演员生活化的表演，唤起观众心理上的真实，使人感到耳目一新。为了体现生活本身的真实感，影片摆脱了传统的戏剧结构方式，使观众不再被所谓“起、承、转、合”一环套一环的“戏剧感”封闭起来，而采用了电影化“板块式”结构方式，将影片中的婚礼、掰手腕、高吊救人、丁小亚与舒朗的谈话、坐出租车上班、船台事故、医院的探访、火场等场面视为一个个“板块”，处理得扎实细微，展示出人物的性格，而连接这些“板块”的部分，则处理得淡雅、抒情。使全片张弛有度，既充满了故事性，又很生活化。影片的编导在人物的对话中，很注意语言的喜剧效果。如陈金根给舒秀云介绍对象，对象说：“那么大的脸，亲一天也亲不完”，引起轰堂大笑。这种超出常情常理的语言，要比双

方互不满意和羞怯要生动得多。再如丁小亚在公园的游船上拒绝舒朗的求爱一场戏，丁小亚是工人，舒朗是知识分子，她自觉合不来，所以她对他说：“……我必须仰起脸才能看清你，这样太累了……”从这句含蓄、朴实带有人生哲理韵味的话里，也透出了丁小亚性格的另一面。

当我们看完影片之后，却不能用一个浅显的概念来说明它的主题，甚至很难说出一个传统的、戏剧性的故事。但它是明朗的，同时又是含蓄的。它给了观众这么多触及人们心灵的“信息”，也就是说它的主题是多义的。但是它需要观众自己去感悟，让观众自己去思考，让观众参与创作。不像以往的不少影片，不相信观众，把一切一切都说得清清楚楚，甚至还要加许多画外音来告诉他们才行。这一点应该说是这部影片最可贵的探索。

由于这部影片把镜头推向了复杂的、多层次的生活，而不是戏剧性的，把它要表现的人物从真实的生活场景和生活的错综复杂的思想冲突中分离出来，因而可能不够完美，可能有缺点，可能会不被一些观众接受。所以影片放映后，引起强烈的反响，人们对这部影片从思想到艺术都有两种截然不同的意见。一种意见如上所述，认为是一部生活气息浓郁，艺术上有创新的好影片；另一种意见则是否定的，认为影片脱离生活实际，那些真正担当起先进称号的同志，是不会无端地遭人非难的；影片硬把劳模丁小亚和工读生杜海凑在一起，是拼凑出来的爱情，他们的共同思想基础是什么？各种各样的问题和冲突毫无秩序地涌上镜头，使人如入迷宫，这种表现形式违背了我国民族的艺术欣赏习惯等等。

一部影片出来，能在观众中引起强烈反响和争议，一方面说明我们的观众的艺术鉴赏水平在提高以及对我国电影事业的关怀和殷切期望；另一方面也说明这部影片有创新，有探索，有值得争议的内容和表现形式。

（焦思温）

四渡赤水

1983 年　彩色片上、下集
摄制：八一电影制片厂
编剧：黎明　王昊　王愿坚　李传弟
导演：蔡继渭　谷德显
摄影：蔡继渭　许连庆
主要演员：古月（饰毛泽东）苏林（饰周恩来）刘怀正（饰朱德）傅子诚（饰刘伯承）赵恒多（饰蒋介石）

【故事梗概】

1935 年春，长征途中的红军一方面军行至黔西北赤水河畔的土城，与堵截我军的国民党川军进行了一次激烈的战斗。我军强渡赤水河，但当头拦截的敌军仍保持着强大的力量。他们调集了大批兵力，集中于川黔边境，并在长江沿岸，构筑了严密的封锁线。红军的背后，薛岳所部的两个纵队又一直追杀，使红军在乌江与赤水河之间陷于腹背受敌的困难境地。面对 40 万敌军的围困，红军在毛泽东同志的领导下，采取了灵活、主动的战略方针。完全出于敌人意料之外，红军占领感信以后，又立即挥戈东向，二渡赤水，再占铜梓、娄山关与遵义城，歼灭敌 3 个多师。3 月间，红军又三渡赤水，再入川南。蒋介石误以为红军又要渡江北上，赶忙调集大军堵截。又在云、贵、川边境大修碉堡工事，构筑封锁线，不料红军却又突然折回贵州，在茅台附近四渡赤水河，把敌人远远地抛在了后面。

【评析与欣赏】

两岸陵壁如削，赤水河奔腾汹涌，大叶子船穿激流，越险滩，九曲百折，乘流直下。激昂有力的画外音解说着遵义会议之后，红军所处的困难局面：40 万国民党反动武装，妄想把我 3 万红军包围、消灭在遵义周围的狭小地区。随着战争炮火的硝烟，影片把我们带回到了半个世纪以前，中国革命过程中最为险峻的时刻。

四渡赤水是红军长征途中由失败走向胜利的重要转折点，也是毛泽东光辉军事思想的一个典型范例。事件繁复，情节曲折，人物众多，场面宏大，不能不给创作与拍摄带来极大的困难。四渡赤水的战局发展，可以说是瞬息多变，扑朔迷离。肖华同志在《长征组歌》中曾有“四渡赤水出奇兵，毛主席用兵真如神”这样的赞叹。然而，影片的创作者并没有迷恋在“奇”“神”上，而是以朴实的手法，作了近似于纪实性的描绘，显示了对于“史传”性作品的逼真的美学追求。

影片一开始，便再现了土城战役，这是四渡赤水的前哨线。尽管毛泽东、周恩来、刘伯承都亲临前线指挥，战士们也都不怕牺牲，浴血奋战，但在敌人的坚固工事及优势援兵的威胁下，却不得不后撤。我军在渡河之际甚至陷入了混乱之中。对于红军处境的艰危，敌我态势的优劣，以及红军指战员 5 次反围剿失利后的困惑与疑虑，创作者没有讳言饰色。这保证了作品的较强的真实感。

更为可贵的是作品有意识地加强了人物形象的刻划。这是我国第一部以毛泽东同志为主人公的历史“巨片”，因而尤其值得我们珍视。与《西安事

变》、《风雨下钟山》中的毛泽东形象相比，它显然有了长足的进展。这不但表现在对领袖形象中的性格特征表现得更准确、更生动；也表现为敢于去写他的情感世界，生活细节，因而更丰满、更动人。影片中写到了毛泽东同志在战斗失利后的发怒、担忧、懊丧；也写到他在获知毛泽覃同志牺牲消息时的痛苦与悲愤。即使是写毛泽东同志决策的正确与英明，影片也没有予以“神化”。所谓“神化”是指赋予人一种超自然的能力，使之成为无所不知，无所不晓的“神”。显然，影片中的毛泽东形象并不是这样的神。毛泽东同志在指挥四渡赤水战役中确有用兵如神之处，但这一切并非来自某种“神力”，而是来自对敌我态势的实事求是的科学分析，来自对人民战争的深厚伟力的信心，来自集体智慧的结晶。“智调滇军”，是四渡赤水全局中最关键的一着。这虽然是毛泽东同志最早提出的设想，但使之成为不可动摇的战争决策，并形成周密的战斗部署，却凝聚了周恩来、朱德、刘伯承等同志的集体智慧。而且，它的成功，又是仰仗着“瑞金团”全体指战员迂回穿插，浴血奋战，与敌斗智斗勇才取得的。所以，影片对于毛泽东同志伟大战略思想、英明果敢的决策、高瞻远瞩的胸怀的种种描写，不仅真实可信，也更能引起我们的敬意。

真实反映历史面貌的追求也体现在对周恩来、朱德、刘伯承、彭德怀、聂荣臻等老一辈无产阶级革命家当年风采的展示上。它的基本方法是把握特征、辅之以细节的渲染。周恩来的严谨细密、热情忠诚，朱德的坦荡朴实、智勇兼备，刘伯承的熟谙军机、细虑详察，都可以说个性鲜明，给人留下了较深的印象。在叙事的细节中来抒发情感，像周恩来向战士学唱“草鞋歌”、与毛泽东同志互让干粮；朱总司令在战事紧张的时刻，命令司号员吹冲锋号，冒着枪林弹雨奋勇杀敌；刘伯承代表党中央为战士们雪夜送稻草等，都是蕴涵丰富、动人至深的场面。也许，这里包含着艺术家的创造，但它与全片的纪实风格并不相背。相反地，它充盈了人物的血肉，更能代表作品的艺术化的成就。

如果我们细加考察，就会发现这不是一部严格意义上的纪实性的作品。它的纪实性，更多的是体现在造型风格上，体现在对历史事件重大关节的真实性的追求。而它的叙述方式与某些细节，都是戏剧化与富于主观创造性的。这里最突出的是高翔这一人物与“瑞金团”的事迹的描写。

高翔这个人物，可以说是红军优秀基层指挥员的缩影。在反围剿时期，他就是一个团长。只因为不满“左”倾路线的错误，希望毛泽东同志重新出来领导全党全军，便遭到迫害与打击，被降职，成为一个“具有团长水平的战士，具有战士身份的团长”。曲折的遭遇并不能动摇他对党的耿耿忠心，在担任掩护部队的任务时，只剩下他与李铁子二人，他还让李捎出信来，表达希望毛泽东同志重返领导岗位的愿望。后来，他终于任命为“瑞金团”的团长，并接受了伪装主力红军，诱敌追击，智调滇军的任务。在这场艰险的斗争中，他一身系 3 万红军的安危，尤其在与中央失去联系后，更考验出他的大智大勇。

艺术家的意图是很清楚的。一方面，他们要借这个人物反映出重大历史事件中的一个侧面，就是把毛泽东同志的决策与基层指战员有机地联系起来；另一方面，通过他把遵义会议前后的历史联系起来，应该说，从艺术虚构的角度看，这可能是编导费心最多，用力最勤的一个。这一形象的成功的创造，大大充实了作品对革命英雄主义的热情赞颂；也使作品的戏剧化的叙

述方式，有了一个贯通情节的重要角色。

叙述的清楚与对比蒙太奇的成功运用，是作品的又一特色。

我们可以看出，这是一部构思严谨的作品。它紧紧围绕着四渡赤水这一战役过程，从仓促一渡到出奇四渡，从敌我态势到战争经历，从最高指挥部到基层指战员，又到普通群众与地方游击队的配合，有条不紊，错落有致。具体的战争场面，在这里并不占最主要的地位，最重要的是双方态势的描写。像片头的旁白，就有力而概括地交代了遵义会议之后红军的艰险处境，它像一个巨大的悬念摆在了每个观众的面前。又如在李富春起草《告红色战士书》时，影片通过毛泽东的问询，巧妙地介绍了全国的情况。有时，它借我写敌；有时，又借敌写我；有时，借近写远；有时，又由远及近。大处着眼，小处落笔，又能抓住每次抢渡赤水河的不同特点，这就保证了它在叙述上的成功。如果充分考虑到题材本身的复杂性与曲折性；那么，我们就可以更深切地感受到影片在叙事能力上的进步。

战争题材的影片中采用对比蒙太奇不自《四渡赤水》始。以敌我斗争为内容的影片采用对比蒙太奇可以说是非常自然的事。《四渡赤水》的成就是视野更广阔、气势更宏大、内容更丰富。双方的最高统帅都分别登场，而且直接决策，他们的性格、形象，无形之中便形成了一个鲜明的对比。毛泽东同志的高瞻远瞩、勇毅果断、深情坚韧、幽默风趣；蒋介石的阴险毒辣、骄横跋扈、工于心计，无论从才智与人格品质上，都是明显的比照。我方高级将领与敌人高级将领的人品才干，也无处不在有意无意的对比之中。这里最突出的是我方将士的上下同欲、义无反顾的精神；而敌方则是勾心斗角、尔虞我诈，尤其川、滇两军的军阀。

我们不能不注意到影片在蒋介石形象刻划上的成就。这一点，可以认为是继续、发展了《西安事变》始的现实主义精神。艺术家把他真正作为了我们的“对手”。影片中的蒋介石从一开始就成为一块巨石压在红军的心头。他判断准确，部署得力，在土城战役时，甚至先我一着。直到影片的最后一刻，他仍在进行垂死挣扎。他命令“派一个营夺回黑水铺，后面再派两个加强营跟进”的一着，几乎摸去了我们的老底，毁灭了我们的希望。影片把蒋介石放到五次围剿胜利的顶峰，又让他在我军四渡赤水后跌落下来。虽然只是一个片段，无疑也有某种象征性的意义，预示着他美梦的破产，将开始走上下坡路。

《四渡赤水》仍属于写事的作品；但它的突出的成就却是在人物形象的刻划上。如果需要“归类”的话；那么，我们不妨说这是一部借史事以传人的影片。

影片获 1983 年国务院文化部优秀影片二等奖；获 1984“金鸡奖”特别奖。

（彭加瑾、张春如）

道是无情胜有情

1983 年　彩色片
摄制：八一电影制片厂根据小说《射天狼》改编
编剧：陆桂国
导演：韦廉
摄影：朱鹿童
主要演员：朱时茂（饰袁翰）牛千（饰团长）牛翠敏（饰袁妻）杨国顺（饰罗怀特）

【故事梗概】

隆隆的炮声在山坳里回荡，某部炮团三连正在进行实弹演习。“轰”的一声炮响过后，报靶员竟然无法找到弹着点。原来这是一发脱靶的偏弹，而且弹片还炸伤了一位大娘。紧接着将要检查一连，可是一连长袁翰却探亲逾期不归，甚至连一封说明情况的信都没有寄回。团长发火了，让一连按原计划准备演习。

在没有连长指挥的情况下，一连的演习成绩仍很出色。了解到袁翰家庭的实际困难后，团长谅解了他，并派他去三连改变那里的落后面貌。原本想借机转业的袁翰上任之后，以忘我的精神带领全连指战员严格要求，刻苦训练，但家庭的困难却始终像大山一样压在他的心头。为了履行军人的职责，他只有无情地割舍夫妻、父女之情，全身心地投入到训练之中。此时，家中与地方人武部送来女儿病重、病危的电报。但此刻部队已面临紧张状态，人员无法离开。袁翰只能暗自叹息：“一个好军人，恐怕很难是一个好丈夫！”

连队的炮车正出发开赴前线，袁翰突然发现妻子远道而来。他没有让车停下，只是隔着车窗，向亲人投去深情的一瞥。

【评析与欣赏】

尽管已将近 10 年了，但我仍无法忘却当时的感觉：影片的试映结束了，剧场四周的壁灯慢慢地亮了起来，我噙着热泪，无法抑制心脏的剧烈的跳动。我简直想要拔腿朝银幕跑去，以便赶上袁翰所率领的隆隆的炮队。

可以毫不夸张地说，在那时的军事题材影片中的当代军人形象里，像袁翰这样能深深震动我的心灵，给我以强烈艺术感染的并不多。据了解，与我有着类似感觉的观众很不少。他们都是很有点生活阅历，而且在艺术上也颇有些见地的同志。因此，这就绝不能简单地以“幼稚的英雄崇拜”来作解释。那么，是什么使得袁翰具有如此撼动人心的力量？我们又该如何来品味袁翰这一形象的内在涵义呢？

坦率地说，如果谁一开始就抱着到银幕上来寻找可以直接仿效的英雄的天真愿望的话，那么，情况就难免会使他失望。初现在银幕上的袁翰并不那么完美高大、光采照人。他带着疲惫、苦闷，以至是一种难以解脱的困惑向我们走来的。这个军人，是一个带兵的连长，同时又是一个有着双胞胎女儿的父亲，实在是最平凡不过的了。从他拎着的那只轻飘飘的大旅行袋上，我们也可窥见他地位的低微与经济的拮据。不但如此，他的内心世界也并不“多高”。身为连长，他居然无故超假半个月，并且企图以此实现不那么高尚的目的：受处分，转业回家。显然，这样的人物是难以让人学习仿效的。

然而，影片的现实主义正是从这里起步的，袁翰也正是从这里开始向我们袒露他那赤子般的胸怀的。影片的创作者无意于制造一个“英雄”；他们靠了对现实关系的真实描绘，靠了端出人为的“五脏六腑”，而使自己获得了成功。

当他们把摄影机的镜头伸向人物的“腑脏”时，首先便触及了人物心灵深处的情感波澜。

像许多青年军人一样，袁翰也难以摆脱现实生活中的种种烦恼。远离军营的家庭、妻子和刚刚出生的双胞胎的女儿，就像一个沉重的“十字架”压得我们的主人公喘不过气来。在一般情况下，这种矛盾只能渐渐地磨损着人的意志和毅力，而沉积为难以排遣的哀愁。但在军队这个武装集团的铁的纪律面前，在革命军人这样一个神圣而特殊的岗位上，特别是在袁翰这样一个血性男儿身上，这种矛盾就不能不强化为“势不两立”，进而变成一种揪心的痛苦。或者是割舍儿女私情，做一个“狠心无情”的军人；或者是解甲归田，做一个耕种护家的父亲与丈夫，二者只能择其一。这是生活与事业、家事与国事、现实与理想两扇沉重的磨盘所产生的严峻的“磨轧”。这种“磨轧”不能不在袁翰的心头激起一阵阵的波澜。

袁翰是平凡的，但是在这貌如平凡的外表下，却有着一颗不平凡的心。影片抓住了袁翰的气质、个性，浓墨重彩，为我们刻划出了一个丰满的军人形象。不防让我们回顾一下影片的“开篇”：就在袁翰拖着疲惫的脚步探家归队时，正好遇上了出发实弹演习的车队。团长颜子鹄严厉地剥夺了他的指挥权。他不满、赌气，但当指挥排长的汽车开动之后，他却突然追上去，敏捷地跃上车板，向排长作了一番特殊情况下的“紧急动员”。这一番动员那么简练明确，精到在行，绝不是一个平庸的“混世者”所能说出，不由我们不对他“刮目相看”。正是这种高度的责任感与事业心，使得他在那将受处分的情况下，也会情不自禁地表现出对连队打靶成绩的关切。他的不平凡，正表现在那军人天职的责任感，似乎已经完全渗透进了他的血液与骨髓之中。我们相信，一旦军队需要他，哪怕赴汤蹈火，他也会在所不辞。

因而，到了三连任职以后，他敢于在全连队列前公布组织上对自己的处分决定，并同时向全连指战员提出严格的要求。在送别三连长时，他既有同情，但又绝不能容忍他的失职与对军人荣誉的玷污。在接到妻子与地方人武部连续发来的“两女病重”、“病危”的电报时，他近乎残忍地拒绝了亲人的求助，而在紧张忘我的军事训练中“麻痹”着自己的情感与神经。直到影片结束，他率领着全连开赴前线，灯火下看到妻子蹒跚前来探望的身影，他也没有让车停下，却只是隔着车窗向妻子投去深情而愧疚的一瞥。在这一切看似狠心绝情的举动中，我们看到了袁翰对党、对军队、对人民的更内在、更深厚的感情。

袁翰这一军人形象的成功塑造，标志着这部作品所达到的艺术成就，它所以能获得成功，就在于不回避生活矛盾，并且能真正深入到人物的内心深处，从中挖掘他那独特，但又具普遍意义的军人的崇高美。

导演韦廉，我们以前并不熟悉，但在这部作品中，我们可以感到他的才情个性。他似乎并不热衷戏剧化的冲突，他更倾向于散文化，倾向于以渗透着情意的画面来刻划人物，传达题旨。因而，他可能是“第五代”之前，少有的几位注重描绘意境的导演之一。这使他显示出了独特的风格。

我们已经介绍过作品片头中对袁翰形象的精细的刻划，我们不妨再继续

往下看：袁翰送走炮车以后，还是放不下挂念的心，于是，又跑上山坡，目送着车队的远去。紧接着车队的远景之后，画面又回到了袁翰身上。此时，他已熟睡。据此，我们可以想见他在家时的操劳，赶路时的匆促，他的全身心处于了怎样的一种疲惫的状态。梦中闪回他在家时的种种情景：面对双胞胎的女儿，他却分不清哪个是老大、哪个是老二。妻子愁苦的心声："我真怕，怕两个孩子说不定死在我的手里"；请求他能"抱走一个"。短短的一段回叙，可以说诉尽了主人公的愁肠，以及他心灵上所承受的重压。其中，密集了丰富的内容。它是叙事，交代了我们的主人公为什么探家逾期不归；它也是抒情，描述了袁翰对妻儿家庭的难以割舍的情思。它既写出了袁翰的生活处境；又像一个巨大的悬念摆在了观众的面前。在这样的境遇中，我们的主人公将怎么办？现代电影为了适应现代观众的审美需要，往往非常重视画面的信息量与涵义的丰富性。韦廉在这里可以说是心领神会，发挥得淋漓尽致。

艺术大师曾告诫说：重要的是描写，而不是叙述。所谓描写，其实质就是充分的形象化与富于情感性。韦廉称得上是一个善于运用镜头与画面来描写的导演。

我们只要看一下他对袁翰两次召集全连列队的处理就能够体会到。次是袁翰初到三连。官兵之间第一次正式见面，战士们带着一种不安；袁翰则心情复杂。导演把镜头对准官兵之间的微妙关系，拍得严峻，富有张力。骄阳烈日之下，整齐的队列，摄影机镜头在袁翰的严肃的表情与战士们紧张的神态之间来回的正反。加上袁翰当场宣布组织上对自己的处分；加上几个战士的突然晕倒，这个很容易流于一般性叙述的场面被描写得激动人心。这里凝聚着他们决心改变落后面貌的坚强的意志，显现出一个集体新生的艰难。

第二次列队是送别老连长罗怀牧。导演选择了阴雨天气，布下了浓重的抒情的氛围。罗怀牧与袁翰默默地在队前走过，全连指战员以军礼向老连长作着最后的告别。雨水沿着雨衣的帽檐陆续滴下，一双双眼睛里都满含着深情。联系到袁翰与罗怀牧先前的冲突。我们不能不感受到袁翰的"无情"，实际上都是最深厚的情、这是建立在革命原则基础上最崇高、真挚的同志、战友之情。

毫无疑问，这也是一部颂赞英雄主义的作品。如同团长说：难道我们这些军人的牺牲，仅仅是在战场上吗？但是，与以往的作品不同，它不是在否定个人利益的角度上来赞颂英雄主义。而恰恰是在肯定个人利益的前提下来赞颂英雄主义。这种认识使影片的主题思想更深刻，也更合理。它使我们传统的停留于对军人的整体观照，真正深入到了个体的领域之中。正是这种对个体生存境遇的深切关怀，以及从中揭示人物壮美的情怀，才使这部作品取材不大，却意蕴深厚，不同凡响，激动人心。

影片获 1983 年国务院文化部优秀影片二等奖；获 1984 年"金鸡奖"最佳故事片奖提名。

（彭加瑾、张春如）

乡　音

1983 年
摄制：珠江电影制片厂
编剧：王一民
导演：胡柄榴
摄影：梁雄伟
主要演员：张伟欣（饰陶春）刘延（饰余木生）赵越（饰杏枝）陈锐（饰明汉）

【故事梗概】

憨厚勤快的余木生负责给队里撑船摆渡，妻子陶春凡事都听丈夫的，他们有一个儿子叫虎仔、一个女儿叫龙妹，一家人小日子虽紧紧巴巴却也过得十分和美。

离村几十里地的龙泉寨通了火车，吸引四面八方的乡亲们前去参观。平时极少出门的陶春很想跟表妹杏枝去赶集看看，但余木生不同意，陶春马上温顺地说：“ 我随你 ”。

夜深了，丈夫和孩子们都已入睡，可陶春还忙着家务收拾东西，突然她感到腹部不适，忙用手捂住。转身坐到床沿上，弯着腰很久没有动。第二天早上，她告诉了丈夫，余木生不以为然，只让她吃了一包人丹。

趁到石埠镇卖猪的机会，陶春去商店转转，给一双儿女买这买那，还特意给丈夫买了两包带锡纸的好烟。她想给自己买一件酱色外衣，余木生却说这么高级的料子，种田人穿不出去。陶春带着歉意将新衣服还给售货员，并对丈夫温顺地笑了笑：“ 我随你 ”。

初中毕业的杏枝很看不惯，为陶春大鸣不平，可每回陶春都微笑着向杏枝解释，替余木生开脱。

陶春又犯病了，余木生还以为不打紧，还让女儿去给母亲买人丹。杏枝赶来，见陶春病情严重，甩掉人丹，把陶春送进县医院。经过检查，陶春患的是肝癌。这突然打击，使余木生震惊不已，他悔恨交加……陶春住院后，懂事的龙妹像妈妈过去那样，默默地给刚进门的父亲端来洗脸水。见此情景，余木生搂住女儿失声痛哭……杏枝的心里也不平静，她觉得陶春姐活得太可怜，她和未婚夫明汉期望过一种新的家庭生活。

手术后，陶春病情稍有好转。余木生将妻子接回家中，尽心尽力地照顾她，只想补偿自己的过失，他到镇上百货商店去买那件外衣，去为妻子买好吃的，他拼命干活把家里家外的事全包了，他让小龙妹把作业本送到陶春面前一定要她代表家长签字。对此，陶春不知所措，她十分困惑：我病了一场，好像都变了。

夜深人静，月光如水，偶有夜鸟一两声长鸣。两口子依靠在床上，余木生非常希望自己也能随妻子心愿，可陶春只想到龙泉寨看看火车照照相。

第二天，余木生用独轮车推着陶春，向山间小路走去。远处传来火车的振荡声……

【评析与欣赏】

胡柄榴、王一民讲述了一个关于“ 乡情 ”的精彩故事之后，在又一部力

作《乡音》中却格外地多添了些单纯与写意。故事情节单纯到了两句话便可以说完：渡船人余木生一直忽视妻子陶春的合理存在（陶春自己也如此），到得知陶春身患绝症，后悔莫及但已悔之晚矣。没有一般情节剧的矛盾冲突开端、发展、高潮和结局的戏剧化程式，也不必费劲地把所有人物都牵入进某个主导冲突之中。影片的开章一点不显精心选择的痕迹，开始于夏天一个暴雨之夜；发展进程中也不刻意追求矛盾的集中激化、冲突的逐渐升级，而结局更无明显的叙事高潮：余木生用独轮车推着陶春去山外看铁路、看火车、照像，家中还有她挚爱的一双儿女、尚未喂大的小猪，一切似乎都并没有结束，悠悠不尽之感情油然而生。就连人物、自然景物的设置也极其单纯：大山小河渡口茅屋油坊，生活着一对夫妻一对男女和一个絮絮叨叨的老人，颇得写意的风韵。

《乡音》的编导尽力屏弃了曾被他们信守的因果关系，人为强化准则，而改以松散的多层开放结构，用大量富有生活气息的细节和精彩场面来表现这些大山里人的真实的生活本相、自自然然的人情世态。在阴霾重锁的紫云河渡口，陶春与丈夫余木生艰难地拉着船；陶春挎着饭篮站在余家门前河坡上入神地看着丈夫与放排人打喝逗趣；小镇杂货店里，陶春打问：“有好点的烟吗？”然后买了两盒最好的大前门；余家门前，虎仔玩着新木枪、龙妹拿着支新笔，一个个欢天喜地，余木生抽着烟满脸是笑地看着孩子，陶春则更陶醉地看着他们父子笑。这是一个和谐美满幸福的家庭，然而矛盾危机却正悄悄逼近了：陶春想去龙泉镇看火车，满怀希望地请示当家的，没得到批准她便不能去；她相中一件新衣，爱不释手，但丈夫已将剩下的钱派上了别的用场——改良种的小猪娃 5 元一只；陶春肚子疼，余木生只当是小毛病，一包仁丹便打发了；龙妹的家庭作业需要家长签名，陶春心悦诚服地让给丈夫，她的习惯性表情更是温顺的微笑，她的口头禅是“我随你。”这里虽没有常见的剑拔弩张的矛盾的突变激化，却以丰富的充满农家意趣与个性的生活细节与场面，更加细腻委婉的叙述风格讲述了这个夫唱妇随貌似和睦的家庭的悲剧性变故以及造成悲剧的历史和现实的根源，形成了迥异于戏剧化，更贴近于生活自然形态的散文式电影结构。买衣、吃仁丹、“我随你”、签名等细节、场面挣脱了以往对情节的依附而上升为影片结构不可或缺的主构单位，抹净了戏剧化结构的人为痕迹而更加自然真实亲切感人耐人寻味。

这种散文化电影中人物性格的塑造、主题阐释都不再依赖于情节铺陈，而依靠组接（联缀）一个又一个不同场面的情绪内涵的显现。在影片中有许多给人深刻印象的精彩场面。如端洗脚盆的相似场面出现了三次，都是在傍晚时分昏暗的余家堂屋，温暖的灶火在厨房后壁上跳动，一手掌灯一手提盆的一样的动作，所不同的是：第一次余木生收工回家，坐在堂屋抽烟，等着陶春给他端洗脚水，心安理得地享受这份农家的温馨。所以后来有一次陶春因回家晚了，余木生便心生不快（这大概是影片中余木生唯一的一次生气）；第二次陶春病后，龙妹重复母亲的动作；第三次虽依旧是陶春，但余木生却不再心安理得，还要自己来，反而弄得陶春手足无措。这时动作的再度复述就获得了远比第一次出现时更为复杂丰富的内涵；这一被再三复叙的场面揭示了传统被代代相袭的传承关系，余木生对妻的愧悔负疚和爱心之复苏，还有陶春自身的习惯附庸意识，而且场面还具有异乎寻常的艺术感染力，让人在深沉的悲哀体味里产生更深沉的思考。另外，陶春给丈夫送饭的场面，也值得一提，前喜后悲，旨在营造迥然不同的气氛和情绪，其情之浓，感人至

深。

影片悲剧性主题的最大负载者是陶春和余木生。陶春无疑是我们中华民族妇女传统美德体现者的典型现象，这正是被锤炼了几千年已日臻完备的封建宗法观念礼教伦理的无量功德。她善良贤德温顺，敬夫教子勤劳聪慧随和，无论丈夫与她商量什么样的家政大计，她总是笑意依旧话语依旧——“我随你”。影片独到之处在于表现陶春的言行时，并无丝毫违心勉强之意而完全成为一种自然。她的确是心悦诚服地听从丈夫的安排，也从未觉得他们家庭关系有什么不合适，反而时常以这辈子嫁了一个好男人而自足自慰。从这里，人们惊奇地发现阻碍陶春女性自足意识萌生的最大障碍原来就是她自己内心深处的从属意识。在几千年沿袭下来的男尊女卑传统观念面前，陶春对男人的依附与自卑已成自觉与习惯，男人不愿让她去龙泉寨、不给她买新衣、生病时只让她吃仁丹，她都心悦诚服；而每当杏枝兴师问罪余木生时，她又处处安于附庸地位自觉坚决地维护着男人。诸如强烈的个人欲望愤怒不平等人类最普遍的情绪，在她的人生辞典中似乎根本一概既无，因此，评论界众口一声地说这个人物被不合情理地给“提纯”了。其实她的不合情理处恰正是形象的表意所在深刻所在，她所蕴含的隐喻与暗示早已超越了具体人物形象本身的规范，而成为被强大的传统束缚得太久太久，习惯已成自然，甚至再也不想伸张一下自我的精神象征。等到陶春倒下、女儿龙妹继续母亲的角色自自然然地端起了洗脚盆时，这一行为动作重复的暗喻，使得影片对中国女性精神痼疾的解说已达极致，具有了振聋发聩的悲剧力量。

影片的深刻之处还在于：没有把余木生处理成与陶春两元对立的恶人，反而着力表现他的善良忠厚吃苦耐劳，风里来雨里去的撑船摆渡颇得妻子敬重，这意在提示造成这种人生状态的历史的和文化的根源。余木生并非不爱自己的妻子，他不过是按照上辈的活法在过活罢了。传统之所以成其为传统是自有其宁静亲和的魅力的。癌症作为叙事的偶然因素出现，导致了余木生幡然醒悟，发自肺腑地告诫明汉再也不能像我这样。传统在给他带来生离死别的巨大苦痛之后终于画上了一个休止符。于是就有了“传统”解体之后的一个情绪高潮场面：一个万籁俱寂的月夜，余木生与陶春在床头促膝相谈，一声春妹子木生哥，他们仿佛又回到了从前，余木生赎罪般迫切地探寻着他忽略得太久的妻子的内心世界和精神要求，虽深情款款却充满浓重的感伤意味，催人泪下，发人深思。

象征在影片中被运用得精致而优美，不只是陶春，我们从随处可见的银幕形象那里都可感悟到理性的启迪。总体象征成为《乡音》最为突出的艺术手法。

榨油房的木撞声是构成“乡音”的主要声响银幕形象，在影片里两次以画外音出现。第一次出现是以富有穿透力的执着，跟随杏枝，组接了陶春和爷爷对她道德说教的两个场面：陶春说“大家都夸他（余木生），队里还奖他，我脸面上也光彩。我呀，我是敬重他”。“等你成家了，你就晓得了。”爷爷说“你跟你娘一个秉性子，你娘就是个性太强，跟你爹在一起，落得吃了不少苦，可怜年纪轻轻就死了……”“我真担心你日后成了家怎么办？”古老久远一成不变的木撞声与看似随意实则刻意组合的画面传递着一种更为古老久远一成不变的思想，寓意深刻不同凡响；第二次出现则是在陶春住院后的一个黄昏，龙妹烧着灶火向弟弟讲精卫填海的故事，余木生站在门外听得满眼含泪愧悔难当，此时，如暮鼓般沉重的木撞声又从远方传来。在这之

后不久，传统的榨油坊封门了，不再有木撞声，老叔公怀念不已：“听不到河对面打撞声音，这心里头总像少了点什么，没着没落的……”老叔公形象同木撞声一样都是作为传统符码出现的，他的五次出场都是一边编着没人要的斗笠，一边不紧不慢地念叨着没人听的话，除了听话本分规矩之类的训诫，他似乎再没说过别的什么，就连考察孙女婿的标准也只是看他会不会劈柴编斗笠；而他越是赞扬陶春温顺安分，“木生两口子真是天上一对地下一双”，就越发显现出女主人公命运的巨大悲剧性和事与愿违的反讽性。

其次，《乡音》中的环境造型的含义也不仅被作为人物活动和情节发展的场所，而且还是阐释主人公性格命运悲剧的重要银幕形象。紫云河渡口、四面大山延绵不断，这既是男女主人公以及他们祖祖辈辈繁衍生养的栖息之地，同时又被赋予了某种象征与隐喻：历史、生活一切似乎都被这重峰叠嶂所封闭阻隔，唯有人类的悲剧却在毫无节制地重复上演：陶春那里还没有完，杏枝与龙妹这里又已开始……

但历史与生活却不能永远滞留下去。影片结束时，余木生用独轮车推着妻子向山外走去，虽缓慢艰难却坚定而兴奋。

该片荣获 1983 年文化部优秀影片二等奖,荣获第四届中国电影金鸡奖最佳故事片奖。

（李萍）

血，总是热的

1983 年　彩色故事片
摄制：北京电影制片厂
编剧：宗福先　贺国甫
导演：文彦
摄影：汝水仁
演员：杨在葆（饰罗心刚）鲁非（饰夏炳石）

【故事梗概】

凤凰丝绸厂厂长罗心刚，在广交会上，与远东丝绸巨商安凯签订了一项手工印花丝巾生产合同，商定“3 个月后到厂验收，过期罚款”。坐飞机回市，迎接他的有厂党委书记夏炳石、纺织公司副经理孙建芳和一个绰号叫老班长的人。老班长对罗厂长的夫人孙建芳说：“公司党委已经同意我的要求了，明天就到丝绸厂当副书记了。”

有 6 千多名工人的丝绸厂，都是机器印花，工人轻闲，效率高，产值大，奖金也多，但产品无销路，只能堆在仓库里烂掉。手工印花，劳动强度大，产量低，资金少，但能充分发挥劳动力密集和传统技艺精湛的优势，还能为国家赚回一大笔外汇。围绕机器印花还是手工印花展开了故事。

申华原是这个厂的设计师，他的师傅，即小安敏的父母，在文化革命中被残害致死，他把小安敏照料长大，后来，被侨居国外的爷爷安凯接走了。申华也被迫离开了工厂，成了卖冰棍的无业游民。

罗心刚决定把当作废品卖掉的碎料改制成手帕，印上两只烤鸭，卖给外宾做旅游纪念品，并就此与京华餐厅经理签订了合同，几天就赚了几千美元，就是食品管理处的赵处长迟迟不在合同上盖章。在工厂改成手工印花，奖金不能兑现时，罗厂长略施小计，促成王科长把公章盖上了，这才提款发了奖金。

罗心刚几经周折，才把申华请回工厂，不料，劳动局说他有问题，迟迟不批，两个月没发工资。老班长自己掏腰包说成是为申华代领的工资。申华得知内情后，又愤然离开工厂。后经罗厂长多方奔走，才获准，并晋升为设计师。

车间主任蒋定安暗中搜集整理关于罗心刚的揭发材料，离间党委书记与厂长之间的关系，鼓动方瑛、唐小虎等工人停产闹事，反对实行经济责任制。夏炳石思想僵化、保守，认为责任制是“瞎闹”，手工印花是“倒退”。纺织公司、劳动局、财政局、商检局等也多方施加压力。罗心刚在党委会上果断地提出惩治肇事者，撤销蒋定安的车间主任，改由技术员李子良但任，得到老班长等多数委员的支持。阿强带领突击队加班加点，决心把延误的时间抢回来。

再有两天就该交货了，安凯来厂验收。同时，市里派来了调查组，审查罗心刚的问题。罗心刚抢在审查之前，在厂院里，面对全厂职工，发表了长篇演讲，就当前形势、四化建设、体制改革、前途命运和退路等问题，慷慨陈词，情真意切，深深感动了每一个人。调查组长说他“是一真正的共产党员！”安凯称赞他是“标准的企业家！佩服！”并准备与他订长期合同。工人冲向车间，决心在 24 小时内，保证完成任务。

只有蒋定安灰溜溜，无地自容。

【评析与欣赏】

影片《血，总是热的》是根据获奖的同名话剧改编的，反映 80 年代初工业战线，冲破重重阻力，艰难地进行经济和体制改革，并已初见端倪的影片。

十一届三中全会以后，拨乱反正，大胆改革，1979 年蒋子龙发表了《乔厂长上任记》，轰动了文坛，引起了强烈的社会反响。《血，总是热的》就是继此之后，产生的一部优秀话剧，继而改编成电影，从舞台搬上了银幕。罗心刚成为乔光朴之后，又一位工业战线上，以坚强的毅力，出色的才干，大刀阔斧的工作作风，极力推行经济责任制，勇于改革，讲求实效的企业家形象。

改革不合理的工业管理体制，使企业管理转移到科学的、现代化的轨道上来，这是中央的决策，也是广大群众的迫切需求。然而，这上下一致的努力却遭到中层板结的阻隔。这种典型的社会现象如何反映到银幕上来，影片进行了大胆的尝试。对生活中某些带有新的素质的形象的发现，常常伴随着新的社会矛盾的发掘和新的主题的孕育。新的主题是艺术家对生活独特的体察和独创性的美学评价的结晶。

任何新生事物的成长，几乎都伴随着种种阻挠，以罗以刚为代表的企业改革，必然触动每个人的心灵和经济利益，习惯于传统领导和操作的干部及工人，一旦被打破常规而代之以科学管理时，产生不习惯、逆反心理乃至行动上的抵触，这是正常现象。那么，改革的阻力究竟来自何方？矛盾的焦点到底是什么？

首先，来自以夏炳石为首的保守势力的反对。人们的习惯势力是根深蒂固的，它往往落后于时代的步伐，成为形势发展和时代前进的障碍。夏炳石与罗心刚同是转业军人，文化革命前，分别为丝绸厂的厂长和副厂长，互相支持，配合得力。文化革命后，夏炳石当了厂党委书记，是他向上级党委把任仓库主任的罗心刚荐举当了厂长的。可以说他们私交很深，在改革上产生了严格分歧，这决非个人之间的恩恩怨怨，而是两种思想、而种观念上的抗争。没有认识上的统一，就不可能有行动上的协调一致。

其次，一些觉悟不高的人不满改革，是出于私有观念和狭隘利益，只要个人物质上得到满足，不管国家蒙受多大损失。方瑛他们停产闹事，就是因为手工印花辛苦，奖金少。

再次，真正反对改革的只是极个别人，别有用心的车间主任蒋定安一向对罗厂长耿耿于怀，到处搜集整理关于他的揭发材料，并下意识地在玻璃上划一个“罗”字，又打上叉叉。这完全是那颠倒的年代打倒“走资派”的惯用伎俩。

改革的阻力如果仅仅是以上这些，都不难解决。假如就事论事，也仅仅是厂内矛盾而已。影片所以能唤起各行各业广大观众的共鸣，是因为它把工厂所发生的事件与整个社会紧密联系起来了，具有了深刻的社会意义。机器印花明明是废品，只能烂掉，为什么公司还发奖旗和奖金？手工印花，明明能为国家创造一大笔外汇，为什么上级反而批评、责难？申华明明是学有专长、工厂又急需的宝贵人才，为什么沦落为卖冰棍的无业游民？罗心刚推行的一系列改革措施，明明是利国利民，为什么遭到劳动局、财政局、商检局等多方刁难？这就充分暴露整个体制上的弊端：“中国的经济体制像一架庞

大的机器，有些齿轮锈住了，咬死了。”多么形象地针砭了时代的痼疾，又多么具体地指出了我们无法前进的苦恼。艺术只有真实地揭示现实，反映时代的呼声，才能在人民的心中坚定对未来的信念。要把锈住、咬死的齿轮松动起来，就必须从上到下进行政治和经济体制的改革，克服左的错误，排除各种干扰，尊重科学，尊重人才，用我们每个人的满腔热血做润滑剂，促使这架庞大的机器除锈去污、加速运转起来。这才是影片的主旨和编导的真意。

为了形象地体现主题，剧本结构了上层和下层两个社会面，即代表经济体制的国家机器一面和受“机器”制约的普通群众一面，打破了传统结构中一人一事、就事论事的局限。矛盾的展开不是上下两个社会面的直接冲突，而是通过剧中主人公罗心刚的一个小小改革遇到上下阻力而失败，纵横交错地展开的。这样结构扩大了剧本容量，表现了生活的广度和深度、复杂和严峻，形象地说明了生产关系已经不能适应生产力的发展，进而指出个人的局部改革是不可能成功的。只有上层一系列改革，个人才能有所作为，人民生活才能得到改善。剧本还通过对上层干部的官僚主义、因循守旧、文化落后。以及麻木不仁等的批评，揭露出党内严重的不正之风。剧本更为深刻大胆的一笔是写出了当时部分青年的信仰危机，主要表现在青年女工宋巧珍身上。她原是共青团员，不信奉上帝，但在失恋、母亲摔倒卧病在床、送礼不成反被奚落，屡遭挫折，得不到理解和同情时，才挂上了十字架的，这是感情的需要，不是理智的抉择。影片后半部，宋巧珍倾诉了衷肠：“一个人太差了，我希望上帝能疼我……”这不啻是对重振社会风气的强烈呼唤。

剧中人物 26 个，主要角色 13 个，主人公罗心刚是由表演艺术家杨在葆饰演的。他在谈到对这个人物塑造时说：“这个剧本给演员创造提供的最有利之处，就是故事发生的时间、大的背景、事件形成的社会根源，以及人物关系的结合与发展，丝毫没有距离感和隔膜感，如同身边的人和正在发生的事，使演员能够充分地感爱到……我确实是带着鲜明饱满的爱憎和是非观念来塑造人物的。”罗心刚在整个事件中有几处爆发点，杨在葆通过人物的表情、动作等体现人物内心的充实，从不用花哨动作，故作表情以掩盖内心的空虚。由于对人物的正确理解和对规定情境的准确感受，才恰到好处地掌握住了分寸。比如月厅违心地骗取王科长盖公章一场戏，罗心刚既不是耍阴谋诡计的骗子，又不是玩弄权术的小人，是出于百般无奈，被逼出来的没办法的办法。所以事成后，夏雨开怀大笑，罗心刚却痛苦得几乎掉下泪来，这分寸感就十分强烈。罗心刚与别人搭戏，互相配合，交流默契，丰富了人物的感情世界。尤其是影片临近尾声那一大段道白，颇为精彩。杨在葆回忆说：“调动自己的全部感受，带着饱满的真挚深厚感情，向众人交心。台词不是背的，而是感受、联想的结果。”由于感受深刻，视象清晰，罗心刚这个形象才变得立体、丰满、有生命力，产生了震撼人心的撞击力量。为了保持演员的激情。导演和摄影师，把这长达五分钟的讲话，分成几个长镜头、推、拉、摇一气呵成地拍下来，再跳切一些群众反应镜头插在其中，使厂长与工人紧密呼应，感人至深。杨在葆同志由于他的出色表演荣获了金鸡奖与百花奖的最佳男主角奖，他是当之无愧的。

（史柳坡）

女大学生宿舍

1983 年　彩色片
摄制：上海电影制片厂
编剧：俞杉、梁延靖
导演：史蜀君
摄影：赵俊宏
演员：罗燕（饰匡亚兰）徐娅（饰辛甘）陈鸿梅（饰宋歌）李霞（饰骆雪梅）江一萍（饰麦雨）王伟平（饰兰为）张启德（饰毕教授）朱玉雯（饰辛母）辜朗辉（饰匡父）孙滨（饰校长）

【故事梗概】

80 年代某大学，一年级新生来校报到，5 位不同身世、不同性格的女大学生，来到了同一间宿舍。她们中间有曾经历生活风雨洗礼的沉静的匡亚兰；有出身富贵任性娇泼的辛甘；有惯于顶真的班长宋歌；有知识分子家庭出身的富于幻想的纤弱的麦雨；还有来自山村的朴实善良的骆雪梅。初来乍到，便发生了性格的磨擦，匡亚兰冷眼面对小轿车送到宿舍门口的辛甘，同任意抢占铺位又得意地漫弹吉它的后者，引发了一番小小的不快。

晚上，宿舍天花板石灰掉落引起的一场虚惊，使姑娘们紧紧依偎成一团；宿舍里，她们欢唱着把女友打扮成新娘哄抬“ 出嫁 ”，更把烦恼忧愁一扫而光；原先娇惯的辛甘的一系列洋相，常使同伴们忍俊不禁；宁静的小湖畔，她们各自憧憬着未来：匡亚兰手捻狗尾巴草，心愿是将来成为文学家；麦雨幻想着当一名诗人；而憨厚的骆雪梅，则期待着日后能有一位不受包办婚姻支配的如意郎君……

古典文学课上枯燥乏味的传统教学法，使匡亚兰反感，她偷偷地在课堂上画起老先生的肖像漫画，招来一番训导。入夜，教学大楼内她们无意中成了高年级大学生一场讨论会的旁听者，屏息旁听之后，姑娘们若有所悟，陷入沉思。

匡亚兰的生母，就是“ 文革 ”中离异亲人而改嫁权贵的辛甘的母亲，匡母出于良心的忏悔寄来 300 元钱，汇款单被亚兰毅然退回，又加上她在困难申请表上不填父母姓名，引起同伴特别是班长宋歌的疑窦。倔强的亚兰不愿申明原委，以致补助金停发。触动心境的她，陷入了童年痛苦的回忆：“ 文革 ”动乱中，幼小的她与受迫害的父亲相依为命；父女俩在采石场追逐玩耍互求慰藉；父亲在劳作中惨痛身亡……痛定思痛，唯有发奋自励，驾驶人生的风帆。她默默地奋笔撰写自传体小说《山的女儿》，又在课余悄悄打短工维持学习生活。

欢闹的大学生化妆舞会上，阿 Q 同哈姆雷特、骑士唐·吉珂德济济一堂，唇枪舌战，逗得全场畅怀大笑；集体舞的旋律激荡着青年大学生的心。忽而，匡亚兰被叫出联欢会场，清冷的月光下，母女相见而不相认，亚兰不能饶恕当年生母的狠心背弃，决意自力更生，掌握自己的命运航河。

一个星期天，宋歌等悄然跟踪匡亚兰。当她们发现“ 神出鬼没 ”的她，宁可不要补助却在打工搬砖用血汗挣钱时，惊讶、感动不已。他们伸出同情援助之手，一齐奋力推车……

新的学年又开始了。这群英姿飒爽的女大学生，正迈开矫健步伐走向新

的生活道路。

【评析与欣赏】

《女大学生宿舍》是根据同名短篇小说改编拍摄。影片以其清新活泼的时代气息，展示当代大学生精神风貌。她犹如一支优美的青春奏鸣曲，在我们心中奏响一曲明快、绚丽多彩的青春乐章。

特色之一：影片具有鲜明的时代感。它透过女大学生宿舍这个窗口，折射出校园内外当今社会生活的斑斓色彩和芸芸众生的心态，同时，又反映了当代大学生丰富的内心世界。在经历了严酷的岁月之后,大学生们怎样生活？他们关注什么、思索什么？他们为什么忧愁？又为什么欢乐？编导把对现实的思考汇合到影片中，把当代大学生的思想感情的脉胳，她们的追求、探索、欢乐和忧虑，真实地展现出来。影片中人物的思想性格带有时代特征：心灵历经坎坷的女主人公匡亚兰思想性格的发展轨迹是和我们国家从苦痛中复苏并逐步走向振兴的步伐相一致；而那位带有伤痕、经过思考而重新确定了积极人生观的高年级大学生亚兰，是当代大学生总的精神面貌的缩影。影片所表现的大学生群象更具立体感，从而更为深刻地挖掘了这一影片的思想内容。当 5 个姑娘误闯至高年级教室，她们看到了成熟的大学生们的举止言行，使她们获得了深刻的感受。高年级大学生在严肃、热烈的讨论会上对历史和现实纵横联系的深层次思考，使这一代大学生深沉成熟的一面得到充分显示。同时，编导并不企求向我们弹奏一支凄婉哀怨的歌曲；也并不想重新对我们讲述一个被迫害父女的悲惨故事；而是将这些大学生经历过的十年浩劫的种种画面推向后景，既不回避人们对此的痛切回顾，又突出了人们痛定思痛之后的奋发上进。这种昂扬的情调，无疑同当代社会奋进的主旋律吻合。当然，这种“后景”设置，并非回避真实。例如：小亚兰和父亲在采石场上追逐玩耍的镜头，就是发人深思、令人垂泪的，银幕上那灰淡的大石块，那在微风中瑟瑟抖动的狗尾巴草，都是展示出一幅多么冷淡的画面，而在这凄凉的背景上，却跃动着小亚兰那颗幼稚的暂时得到欢乐的心，父亲也同女儿的快乐得到了短暂的慰藉，这种情与景的融合是对时代感的合拍。又如影片结尾，亚兰在红砖夹道的尽头和宋歌握手言和长镜头，既刻划了亚兰的宽宏、美好的内心世界，更隐喻人们为消除隔阂而取得相互理解。这一哲理的叙述不正是体现社会现实生活对于友谊、理解的真切呼唤和时代需求？

特色之二：影片有浓厚的生活气息。影片清楚地看到大学生的生活主调——他们善于思索而又明快；他们渐趋成熟却又富于幻想；他们之间的好胜、相互竞争，却又怀有共同的志趣和共同的理想；他们思考过去，但更多的是携起手来向前看。校园生活充满着浓郁的青春气息。

野餐一场戏充分展示了大学生生活的丰富多彩，它闪烁着浓郁的生活气息。又如：夜半因屋顶石灰脱落而闹得宿舍里“神出鬼没”；辛甘的“初恋”和错穿别人的衣服；欢迎新生的场面；中午书市的拥簇景观；图书馆里学生们一边啃面包，一边看书的画面，以及课后好友喊喊耳语都给人以亲切的自然之感。

联欢晚会这场戏给人的印象更为强烈。哈姆莱特、唐·吉诃德与阿 Q 同时登扬，影片不仅渲染了热烈气氛，更显示了大学生的智慧与幽默，这些艺术形象的“聚会”，使人受到深刻的启迪，让人们看到一个跨越千百年的封建时代的大悲剧。这场戏中的画面造型和摄影机的运动，起到了锦上添花的

作用。当唐·吉诃德与桑科出场时，摄影机先是横移跟镜头，以后随着人物调度，镜头由二层摇到底楼，又从中景拉到全景，这大幅度变化的推拉摇移，能够做到自然流畅，对大学生浓厚生活气息的表现，富有韵律感，令人赞叹。

特色之三：在人物塑造方面，影片既展现了不同个性的活生生的女大学生群象，又着力刻划了匡亚兰这一当代大学生的典型形象。她曾有过苦难的童年，过早地承受着生活的压力，但她并没有沉沦，她以顽强的毅力，在生活的道路上迎着各种困难，勇往直前。昔日的艰辛磨难，给她的心灵蒙上阴影，却更孕育了她倔强的性格。宁可利用课余时间去搬砖，也不愿去争助学金和困难补助费；宁可过简朴的生活，也不愿接受“生母”的 300 元钱。这一形象的塑造，既交代了这一代人的历史烙印和心灵创伤，更揭示了这一代人的自强不息和奋发精神。

特色之四：影片采用了抒情散文式的结构和艺术处理的手法。例如：描写女大学生郊游的一组镜头：清晨，雾色朦胧的湖畔，湖水拍打着礁石，水面上隐约露出几根参差不齐的枝杈。然后，镜头又摇到湖的对岸，一排排小树苗随着和煦的微风轻曳。镜头迅速向上，太阳出来了，树苗成了郁郁葱葱的树林。此时，阳光透过林间缝隙，连成彩环，洒向湖面。阳光、绿树的色彩使画面充满温馨和生机盎然的氛围。又如那小树林野餐，宁静的湖畔，清澈的湖水，逆光下的草地，一切都在闪闪发光。在这美丽的大自然怀抱里，姑娘们鼓起幻想的羽翼，热切地憧憬着明天。匡亚兰采摘狗尾草，正以这可怜的小草自喻，她期望将来成为一个文学家，而她的同伴麦雨则想做一个诗人。阳光照耀着她们，显露出人生与社会的温暖，预示她们的追求是充满信心的，正像那湖畔的小杉，虽让春潮淹没了它的根部，但它们还是长得茁壮挺拔，这些画面多么富于诗情画意。影片在具体各场戏的艺术处理上，运用多种色彩、层次、情绪、气氛，以造成散文诗的韵味。

总的说来，影片朴素、自然，它表现的女大学生新生活节奏明快，因而它是一部优秀的影片。

在中国影坛上，史蜀君是一位典型的女性导演，她的作品也是典型的女性电影，充满女性气息、女性感受，她以女性的视点拍女性的题材，尤其是第一部系列青春片《女大学生宿舍》，不失为一次成功的艺术尝试，因而它荣获了 1984 年第 24 届卡罗维·发利国际电影节导演处女作比赛奖。

（朱琪）

16 号病房

1983 年　彩色片
摄制：长春电影制片厂
编剧：乔雪竹
导演：于彦夫　张圆
摄影：王吉顺
演员：李羚（饰常琳）宋晓英（饰刘春桦）

【故事梗概】

16 号病房，住着三个青年女病号：待业知青常琳和桑青青，大学生田进军。桑青青一心想着看好病，尽快与男朋友结婚，田进军则想当作家，写一个精神不死的故事。

这一天，16 号病房又来了一个病号——女知青刘春桦。4 个女病号检查完身体，医生暗示一直候在门口的刘春桦丈夫陈仲男，刘春桦的病没有希望了，刘春桦似乎对自己的病情缺少必要的认识，陈仲男强抑悲痛，尽量给妻子以欢乐。

常琳不相信自己的病会好转，春桦则每天充满爱怜地目送仲男去睡澡堂子。他是当年的知青模范，永远留在那片插下种子就会长出米来的土地上。他不愿意片刻离开一起由苦难中走出的妻子，晚上并没有花钱住澡堂子，而是坐在医院外面的长椅上，陪伴着 16 号病房的灯火明灭。

病友们并不理解常琳的苦闷与孤寂，刘春桦认为那是一种理想破灭后的苦闷。因为她也有过理想破灭的时候。她曾经想做一个受人尊敬的教师，但因种种原因理想没有实现，后来仲男来信邀她到乡下去教那群穷孩子，她去了，生活在大自然和孩子之间。后来她和仲男结为伴侣，他发誓：一定让春桦一辈子快快活活……

女病友们被春桦的故事触动了，常琳也若有所思，她开始羡慕春桦的幸福与欢乐，但她还是丢不掉心中的忧郁，这一天夜里，她潜入值班室，找到自己的病历，证实了谁也没骗她，她的病的确很轻很轻。但她同时也发现到春桦的病是肺癌晚期，无药可救……

常琳被深深地触动了，她痛哭着跑到医院的树林中，她陪着睡在露天的仲男哭泣，她觉得应该为这一对好人操心，应该关心别人——

在一次偶然的机会里，春桦由护士的对话中证实了自己的病情，春桦告诉常琳，她对病患有预感，她知道仲男是强颜欢笑，安慰她……

病势沉重的春桦要仲男推着她去医院外面林中看红叶，她的女儿妞妞从雪松后跑过来见妈妈，春桦向女儿问起乡下的学生，她希望田进军将来能为孩子们寄几本书。她告诉女儿爸爸的烟叶晾在板棚里……

刘春桦逝去了，陈仲男领着女儿返回乡下，常琳随他来到乡下，像当年的刘春桦那样敲响了为学生上课的大钟。

【评析与欣赏】

影片《16 号病房》在 1983 年的中国大陆电影评奖中，荣获文化部优秀影片奖，第七届《大众电影》“ 百花奖 ”最佳故事片奖，宋晓英因饰演女主人公刘春桦而获第四届“ 金鸡奖 ”最佳女配角奖。

《16 号病房》具有“ 散文 ”的特点，那就是影片的戏剧冲突比较淡，注意叙事与抒情的结合，注意用环境气氛反映人物内心情绪，富于文学性的内心独白，和朴实淡雅的格调。

《16 号病房》诞生于 1983 年，正是中华民族经历“ 十年浩劫 ”后重新寻找信仰的时候。影片描写了同住在一个病房中的 4 名女知青对待人生的不同态度。常琳在十年浩劫中和千千万万个青年人一样有过狂热也有过迷惘。当狂热过后，迷梦醒来，她面对的是后母的冷漠，青春的逝去，和疾病的困扰。本来，在 4 个病友中她的病几乎是最轻的，但由于心理负担太重，过份敏感又对人生失去信心，别人的一颦一笑，正常的生老病死都会对她的情绪产生强烈震憾，对她的心理造成意外冲击，由生活的绝望而造成疾病的绝望，她已经偷着存了许多安眠药，准备提前告别这个在她看来冷酷、庸俗的人生了。桑青青的病并不重，她不为自己的病担心，喜欢用扑克牌给别人算命，却算不准自己什么时候可以出院找到一个心上人，她唯一关心的事就是尽快出院，尽快找到一个男朋友；“ 作家 ”田进军似乎也没有什么大病，她有理想，她的理想是对一个古墓进行考察，以古人为模特写一个“ 精神不死 ”的故事。乡村女教师刘春桦最后来到这个病房，她是 4 人中疾病最重者，她的肺癌已到了晚期，无可救药。医院考虑到病人的心理，暂时没有把她转到危重病房，她的丈夫、一个生产认真，自称农村老二哥的汉子知道妻子的病情，但因为他发过誓，即使不能让妻子一生幸福，也要让妻子一生快活。所以他向妻子隐瞒了病情，每天强颜欢笑，甘做小丑，晚上则整夜坐在医院外面的长椅上，望着 16 号病房的灯火明灭。

16 号病房的前三个病友都瞧不起刚来的刘春桦，也瞧不起土头土脑的农村“ 老二哥 ”，但是很快他们就感到了刘春桦的顽强的生命活力和顽强的生存意志，即使在行将告别人世，并且她已经知道自己的病情的情况下，她仍然执著于生活，执著于未竟的事业。这样的人，这样的人生意志，在 16 号病房中自然像一团火，烛照着每个人的心灵，驱赶着他们心中的阴影。刘春桦最后去了，桑青青丢掉了扑克牌，要做一点实际事，田进军从古墓转向现实生活，常琳则随“ 老二哥 ”返回家乡，在那儿，她顶替刘春桦鼓响了学生上课的钟声……

这是一个现实生活中“ 精神不死 ”的故事，颇带有一点哲学思辨的色彩。刘春桦的身上更多地闪现着传统人格的光彩（影片诞生的那个时代，人们还是更多地向传统中搜寻抵御理想破灭的精神支柱的），她安贫乐道，做为一个青年学生，在当教师的理想破灭后，她被一个扎根农村的男知青“ 骗 ”到农村做了那里的小学教师，后来又被“ 骗 ”和他结为夫妻，生了孩子，生活的磨难使她过早地患了绝症，但她仍在生命的最后时刻使同室病友特别是常琳恢复了生的信心，投入美好的人生。她无怨无悔，执着热烈的人生态度，都表现出这个像遍布中国大地的小草一样平凡女性的独特光彩。影片更多地表现了她对命运的顺从，她的安贫乐道，而不是对命运的反抗。顺从命运，认识到命运的不公和反抗命运是三个不同层次的意识，影片表现的是第一层次，人需要一种执著，这是成就事业的基础，人应该有一点精神，无论伟大与平凡，高贵与卑贱，人没有精神就等于没有了灵魂，当然，那执著应不成为进取的羁绊。

影片在表现这种人生哲学，表现这种思索时，采取了散文化的形式，很有文学性。影片没有表现几个人物之间的性格冲突，而是表现不同性格之间

的潜移默化的影响，着重揭示人物的心理活动，在这方面常琳的独白运用得比较得体，既起到了叙事的作用又揭示了人物心理活动，使观众有如在读一篇娓娓动听的散文。

影片在表现几个主要人物的关系，春桦与丈夫的关系，常琳与异母兄弟的关系，田进军与桑青青的关系时，都像流水一样自然、顺畅，没有激烈的矛盾冲突，没有人为的强化，没有强烈的外在动作，创作者追求的是一种意蕴，一种散文化的意蕴，当然也有诗的因素。例如：田进军等人躺在刻有“精神不灭”的巨石上；常琳等人看着死去的病人被推进太平间时，画面上响起贝多芬第五（命运）交响曲的头几小节的音符就很有张力，敲击着人物的心灵，也敲击着观众的心灵。古往今来，多少人：学者、哲人、凡人，都在思索着人生的根本问题——生与死的关系，都始终悟不透其中的奥妙，这实在是一个永恒的哲学命题。

影片注意声画结合，注意用环境、气氛反映人物内心情绪，注意抒情与叙事的结合，光线、声响都很讲究，创造了很好的意境。

例如，每当常琳感到死的威胁时，创作者就常把她的脸部置于阴影部位，表现出她心理的压抑，特别是她无意中发现刘春桦患了绝症的这场戏，更在一个没有灯光的暗室中展开。而在表现田进军和桑青青在场的整个病房时，画面的光线则常常是明朗、柔和、清新的，这就形成一种对比，阴暗与明快对比，压抑与欢乐对比，以烘托人物心理情绪。

这部影片的表演也很有光彩，李玲饰演的常琳在影片大部分时间里，把握住一种忧郁的情绪，在表现这个内心活动十分复杂的艺术形象时，她没有凭外部形体动作，而主要靠一双充满忧郁的眼睛传达人物内心活动，焦虑、绝望、痛苦、哀伤——影片反映了生与死这样重大的问题，却很少见到哭哭泣泣，大喜大悲，而更注意心理的冲击，堪称大手笔！

宋晓英饰演的刘春桦也别有特色，宋晓英 1974 年在长影拍摄的《金光大道》中饰演二林媳妇钱彩凤，给人留下深刻印象，之后又在《萨里玛柯》、《大河奔流》、《丫丫》、《若难的心》、《刑场上的婚礼》等影片中饰演重要角色，1979 年曾获文化部全国优秀青年创作奖。

在《16 号病房》中，她以朴实、松弛、亲切的表演塑造了感人的艺术形象刘春桦。她的表演含蓄细腻，在表现与丈夫的深厚感情，表现与亲人的决别，表现初听到自己病情，和表现在病友面前的自尊时，她都做到了有节制的表演，不温不火。表现一个有着大起大落命运的角色，却不靠大起大落的外部形体动作，而体现出心灵的魅力，实在难得，她获得本届“金鸡奖”的最佳女配角奖是名至实归。

《16 号病房》完成于《自有后来人》、《创业》之后，和《勿忘我》、《黄山来的姑娘》一起形成于彦夫的“三部曲”式创作现象。三部影片都反映了普通人的生活与命运，和前期作品相比，没有波澜壮阔的场面和强烈的戏剧冲突，在平常人的生活中挖掘主题，揭示平常人的心态。着重人物内心的表现，揭示普通人的美好心灵，在艺术手法上，于彦夫更注意以细腻、含蓄的叙述形成清新、淡雅的艺术风格，使作品具有很强的文化色彩，体现出艺术家较深厚的艺术素养。这种变化反映出创作者在多年的艺术实践中由绚烂归于平淡的成熟，这在当时的长影是独树一帜的。

（春雨）

武　当

1983 年　彩色片

摄制：长春电影制片厂

编剧：谢文礼

导演：孙沙

摄影：韩东侠

演员：林泉（饰陈雪娇）赵长军（饰司马剑）李宇文（饰武云龙）马振帮（饰南山道长）臧治国（饰雷华彩）

【故事梗概】

19 世纪末叶，中国，中州武当正宗流派武师陈伟与日本人比武时突然死亡，其女陈雪娇成为孤儿，大师兄武云龙为探明师父死亡真相为师报仇，在占尽优势情况下遭暗算不幸身亡。其妹菁菁受二师兄雷华彩挑拨对陈雪娇和一同打擂的英雄司马剑产生误解。她不知道，此时的雷华彩早已被官府收买，正为了保证武当派门徒不伤害前来比武的日本武士要斩草除根。司马剑和陈雪娇同时遭到不明身分的打手围攻，他们击退众人，为避嫌又各奔东西。陈雪娇只身到庙里寻找菁菁，被歹徒围攻，危急中司马剑赶来，两人合力击退歹徒，雪娇从来者口中得知，雷华彩要除掉她，并告诉她中州擂台本来她爹陈伟赢了，雷华彩为了实现投靠官府，独霸江湖的野心，用毒酒害死师傅。

陈雪娇走脱，雷华彩非常恼怒，他哄骗菁菁等待陈雪娇，待陈雪娇找到武菁菁时，菁菁发现雷华彩露出了狰狞嘴脸。陈雪娇躲过雷华彩的一路追杀，来到武当山投奔父亲当年的结义兄弟，学得绝招九宫神行掌。此时雷华彩奉官府之命正与日本人勾结为了扫平中国武林要先拿下陈雪娇。

日本人在江城设擂要拳打武当正宗流派，他们打着以拳会友的招牌，却暗下毒手，杀害中华武师，激起中国人的强烈义愤。陈雪娇终于下山打擂，日本人武功不如她，又想用暗器伤人，被她一拳打倒，用夺来的毒角杀死。日本人见她英勇难敌，于是一拥而上，此时赶来的司马剑也跃上台来助战，台下众武师见日本人又要借机杀人，纷纷拔刀相助，武菁菁也起来助战，众好汉与日本人、官兵、雷华彩展开一场生死搏斗，日本人非死即伤，领头的荒木眼见获胜无望摄于中国民众威力，率领残兵败将落荒而去。陈雪娇与雷华彩对峙着，她施展出武当山上学来的功夫，击倒雷华彩，告诉他：“ 留你一条命，自省去吧！ ”之后与司马剑等转身离去。

如丧家之犬的雷华彩在陈雪娇背后甩出匕首，司马剑一声大喝推开陈雪娇，自己却被匕首刺中胸部，身负重伤，两名武师冲上前去打死雷华彩。

司马剑临终前告诉陈雪娇：家父曾与陈父为两人指腹为婚，他此次到中州本想将雪娇接回家中完婚，但看到她对武云龙一往情深，只好将自己的感情深埋心底……

武菁菁为自己错怪了司马剑而深悔不已，陈雪娇和众人抬着逝去的司马剑向远方走去。

【评析与欣赏】

《武当》是长影的第一部武打片，影片稍后于武打片《少林寺》，又区别于《少林寺》而成为别具一格的武打片，并且继《少林寺》之后创下当时

中国武打片放映的另一热潮。据不完全统计，《武当》于 1983 年 7 月发行，映出不足 14 个月，观众即达 2.2473 亿人次，发行收入 2105 万元，创造了全中国每 5 人就有一个人观看这部影片的记录。《武当》还同时向世界 27 个国家和地区输出，引起强烈反响。

《武当》所取得的突出成就主要体现为高超的中国传统功夫与一个功利性很强的主题相结合；武打演员精湛的武功；动作与视觉手段尽可能完美的统一。

通常情况下，武打片，如港台的某些作品和大陆的某些作品，都属于通俗艺术范畴，此类作品的主要功能不是引导人们对人生、人性等人类根本问题进行深思，而是借某些现成的价值观，如除暴安良，惩恶扬善，武林内部争斗等等表现高超、新奇、独特的武打技艺，故事仅仅是展现武功的载体。但是，中国大陆由于数千年来“文以载道”的艺术观使然，已经习惯于要求文艺作品承担审美之外的认识功能，教化功能，有时甚至认为这两种功能才是文艺的最主要功能，是超越审美功能之上的第一功能。例如一部作品不能给人以人生或社会历史的启迪或者这启迪不够“深刻”，这部作品就不能归为“上品”，观众也会感觉作品份量不够。这也许主要因为中国人总是生活在“沉重”之中，但是，他们也需要用艺术的沉重来替代沉重的心理吗？《武当》正是在这个意义上契合了多数观众的审美心理，满足了他们的审美期望。

《武当》的故事背景是捻军起义之后，当时的清政府勾结武林败类追捕、镇压中原武林高手和捻军余部，而日本武士也借机和清廷勾结，乘虚而入，妄图借中国的民族败类之手扫平中原武林，为其向中国渗透，并进而吞并中国扫平道路。我中原武林豪杰为了维护民族尊严奋起抗争，以生命和鲜血为代价，谱写了一曲不屈不挠抗暴奋争、反帝、反专制的颂歌。这样的故事具有较强的民族性和社会功利性，又可以于矛盾冲突中见出人的闪光，在当时的社会条件要比那样纯娱乐的武打片受欢迎。

《武当》的动作和故事走向都与这个主题相吻合。在影片中，武功成了表现人物性格的有机组成部分。例如：影片中日本武士的武打动作突出了慓悍、凶猛，狠毒的一面，他们也有高手，有时也会在局部取胜，但是动作都特别难看，又缺乏内在的力度，这样设计他们的武打动作意在体现他们的凶残、暴戾、阴险、狡诈的性格。同时，他们又善于使用暗器杀人，这和中国武师的光明正大、威武不屈、不畏强暴，正义凛然恰成鲜明对照。而中国武师的武功则大多优美、快捷、从容不迫、甚至后发制人，这后发制人正符合我们中国人的传统武术道德和传统价值观，虽然先发与后发的界限很难掌握，而真正信奉后发制人的也常常受制于人。

《武当》的这种武术观和影片的动作与人物性格、情节发展息息相关。先是武当派掌门人、一代宗师陈伟在与日本人比武时在占尽优势的情况下，却于打擂后莫名其妙地死去。他的大徒弟武云龙为师报仇，在打败日本武师后中了暗器不幸身亡。陈伟的二徒弟雷华彩为了窃取武当派掌门人的身份不惜卖身官府勾结日本人陷害同门师兄弟，对中原武林豪杰赶尽杀绝，他挑拨武云龙妹妹武菁菁与师父的女儿陈雪娇的关系，他看出司马剑武功高超，正义凛然，是日后劲敌，为此他多次在菁菁面前诬蔑司马剑与陈雪娇有私情，并乘机追杀司马剑与陈雪娇，必欲置之死地而后快。陈雪娇在屡遭疑忌和挫折后，为了替父报仇，重振武当真功而上武当山习武，习武学成的陈雪娇在司马剑等武林壮士协助下击退日本武士，击败雷华彩，但关键时刻他仍然遵

从中国传统道义，留下雷华彩一条命，让其“自省”，人性丧尽的雷华彩却死不改悔，乘陈雪娇转身离去时暗下毒手，飞出匕首，司马剑为掩护陈雪娇英勇牺牲，他成了传统恕道的又一牺牲品，影片围绕着中日武师的大比武，充分展示了人物性格的复杂，使这部以武打动作和娱乐功能为主的商业片具有了一种沉重感，具有了一种崇高的悲剧美，而引导人们对我们的民族性、人性进行深沉的思索。

饰演本片男主角司马剑的是陕西省武术队的赵长军，曾连续数年获全国武术比赛全能冠军，也是继李连杰之后中国武坛第一高手。他在本片中充分展示了极其高超的武打技艺。而本片的摄影、节奏、角度等等也与武打动作结合得十分紧密，完美，充分展示了中国传统武术的精华与丰采。影片中的许多场面造型优美，如陈雪娇被雷华彩等追杀到河边走投无路一场戏，伴随着慷慨悲歌，画面上出现了水牛俯首饮水，吃草的镜头，类似镜头的逐渐积累为影片营造了一种悲剧氛围。特别是影片中用高速摄影拍下的一些技击动作、相当优美，感染力很强。影片结尾，陈雪娇等人抬着受重伤的司马剑向远方走去的大全景更像一幅图画，具有一种寥廓、苍凉、悲壮的气氛，突出了作品的悲剧主题，显示出创作者善于创造视觉效果的意象。

这部影片的节奏也张弛有度，疾徐得当，武打片最难的就是把握节奏，这也是最见导演功力的地方。本片的节奏把握显示出一种大家气派，影片始终以中日武师的大比武为情节发展的主线，这就使影片的动作性很强，充满了紧张。雷华彩追杀陈雪娇，和司马剑几次在危急关头解救陈雪娇，直到陈雪娇上武当山习武，雷华彩派人袭击陈雪娇等事件，都在创作者的安排下逐渐积累起一种紧张的情绪，最后在大结局中，紧张达到了高潮。陈雪娇战胜雷华彩后，本来人们的紧张心理已经得到释放，但创作者又在陈雪娇转身离去时，让雷华彩乘其不备，向她飞出一把匕首，结果却杀死了司马剑，这出乎意料的一笔，一下子将全片经营的紧张推到了极致，使观众获得强烈的审美心理体验。

影片中司马剑与陈雪娇的情感复线也设置得比较巧妙，司马剑的父亲与陈雪娇的父亲同为武当派掌门人，结义兄弟，曾为两人自小定婚，司马剑奉父命赶往中州打擂，并准备迎娶陈雪娇，结果他发现陈雪娇并不知道这段亲事，而对大师兄武云龙一往情深。他决定埋下这段感情，在陈师父和武云龙相继死亡后，他本来可以说破这段感情，但又由于雷华彩的挑拨、离间一直没有机会，直至最后，他为了掩护陈雪娇而献出生命时才向陈雪娇说出真相，已经是英雄常抱千年恨，徒使佳人泪沾襟了。

影片中这条情节线始终和紧张的动作结合在一起。每当雷华彩追杀陈雪娇的关键时刻，司马剑都及时赶到，两人携手杀退追兵后，又为避嫌忍痛分手，这样，两人的短暂相聚常常预伏着下一步的分别与紧张，而紧张的出现又常常为两人突如其来的相会做出铺垫。直到影片结尾，这种紧张与舒缓的结束仍然集中于两人身上，紧张结束的同时也是两人情感纠葛的结局。一条动作线，一条情感线，两条线索交叉进行，疾徐得当，张弛有度，从而推动情节渐入佳境，显示出创作者的大家风度。

《武当》和《少林寺》先后完成于近十年前，中国大陆以两片为代表开武打片先河，如今的武打片，较之上述两片在制作与样式上又有一些新招数，在审美效应上也日趋雅俗分流，但两片的“拓荒”意义和某些艺术手法，即使在今天看来仍不失可借鉴之处。

（春雨）

青春万岁

1983 年　彩色故事片
摄制：上海电影制片厂
编剧：张弦
导演：黄蜀芹
摄影：单联国
主要演员：任冶湘（饰杨蔷云）张闽（饰郑波）梁彦（饰李春）秦岭（饰苏宁）郭凯敏（饰田林）马晓伟（饰苏君）施天音（饰呼玛丽）张海燕（饰吴长福）

【故事梗概】

解放初期的一个夏天，女七中的姑娘们开始了夏令营的生活。营火旁，高二班的杨蔷云在高声朗诵，她的同学吴长福、李春和苏宁在谈论各自对幸福和快乐的理解……

新学期又开始了，高二班的团支部书记郑波回到了同学中间，还转来位叫呼玛丽的新同学，杨蔷云很惊讶她胸前佩戴的十字架，这使呼玛丽窘迫地埋下头，袁先生忙温和地安慰她。

学校颁发了学习奖章，学习很好却不大关心班集体的李春获得奖章，而身为共产党员的郑波，却因忙于社会工作耽误了学习未能得奖。杨蔷云为此与李春发生了争吵，郑波诚恳地劝阻了她。打那以后，郑波刻苦学习，还借来了介绍义和团的书，帮助从小在教会长大、不懂历史的呼玛丽。

杨蔷云在郑波的影响下，主动去帮助因考试不及格而伤心生病的苏宁，这使苏宁的哥哥苏君十分激动。国庆 3 周年前夕，苏宁因父亲在五反中查出问题而闷闷不乐时，杨蔷云又乐观地劝解她。

一天下午，胖姑娘吴长福学跳苏联舞受到李春的取笑而引起一场风波。杨蔷云的批评文章和同学们的尖锐批评深深刺痛了李春，她感到从未有过的孤独。袁先生耐心引导郑波和杨蔷云注意批评方法，热情帮助李春。转眼间，1952 年的除夕到了，晚会上同学们相互道贺，往日的不愉快此刻也消失在融洽友好的气氛中。

李春的剧本寄到了《青年日报》，召她去谈话的编辑是郑波当年搞地下工作的老战龙田林，从他那里，李春得到了诚恳的帮助。郑波也以自己勤奋的努力换来数学考试 100 分的好成绩。

春节那天，杨蔷云得知苏宁已信教的消息，非常气愤。从苏君那里，杨蔷云了解到，苏宁小时候曾被她那当国民党军官的姐夫奸污过，心灵蒙受了巨大的创伤。在杨蔷云的热情鼓励和帮助下，苏宁终于振作了起来。

女中搞校庆时，郑波提议让苏宁参加歌咏比赛，杨蔷云推荐李春参加演讲比赛。当晚，李春和杨蔷云真诚地交换了意见，一对“冤家”变成了好朋友。呼玛丽在同学们热情关心和帮助下，也决心挣脱精神枷锁，跟上大家前进的步伐。

中学时代就要过去了，姑娘们商定举行一次团日活动，他们兴致勃勃地登上卡车，迎着朝阳向郊外驶去……

【评析与欣赏】

《青春万岁》是根据当代作家王蒙 50 年代写作完成，迟至 1979 年出版的同名小说改编而成的影片。这种特殊的写作背景与题材特征带来了影片创造上的一些难点和特色。用王蒙的话说：“现在的片子既不像历史题材又不像现实题材。既不像儿童片又不像成人片，既不像校园——教育片又不像社会片，既不像‘开放性’结构的片子又不像‘封闭性’结构的片子”。而正是这种似像似不像的特定构成中，《青春万岁》显示出一种特殊的叙事风格和结构魅力。

首先，影片真实地再现了时代风貌，塑造出具有鲜明性格特征的人物形象。

《青春万岁》主要是通过女子中学的一个班级中同学们之间的关系来塑造人物形象的，但是由于影片是把人物置放于解放初期这样一个特定的历史背景中来加以审视的，这就使影片中的中学生们的学习和生活呈现出鲜明的时代特征。新中国的成立，新的生活目标、新的理想追求，使影片中的人物呈现出朝气蓬勃、热情洋溢的青春气息。那种集体主义的精神风貌，那种对友谊、理想的诚挚追求，为影片奠定了纯真、质朴、开朗向上的风格基调。正是在这样的叙述基调中，影片刻划出聪明率真，敢说敢做，富于同情心的杨蔷云；稳重朴实，刻苦勤奋，有一定革命斗争经历的团支部书记郑波；傲气倔强，学习拔尖却不大关心集体的李春；身心受到过伤害，性格内向，心地善良的苏宁等有着鲜明个性特征的人物形象。更为可贵的是，影片没有对这些人物形象做简单化或定型化的处理，而是紧扣住这些十七八岁的女中学生们所特有的那种敏感与热情、单纯与尖刻、朦胧与飘浮不定的生理和心理特征，做出立体式的动态的观照，这样的描写就使人物形象显得平实亲切，充满生活实感，而没有说教、评判之嫌。如影片中有一段戏是叙写杨蔷云的个性的：当杨蔷云听说苏宁上教堂的事之后，气得夺门而出，激烈地表现出她的愤怒，之后漫无目的地在街上游逛，气恼地拒绝赵尘一块儿看电影的邀请，路过溜冰场时，神情迷惘地凝视着空空的场地，一直到深夜才返回学校，并且翻墙而入，被传达室的老师傅抓住了还与之顶撞。这一段情节，典型地刻划了杨蔷云的性格特征，既呈现了她热情似火，嫉恶如仇的率真一面，也展示出她使气任性，不无鲁莽的一面。影片在这里并不去做硬性的价值评判，而是追求真诚地呈现出人物本身的生活实感。应该说正是由于这种立体式呈现才真正使杨蔷云的形象立了起来，显示出其性格上的那份纯真、那种单纯。再来看影片中对两种性格处理爱情（或者说还只是一种朦胧的初恋情感）时的不同刻划；赵尘在舞会上认识了杨蔷云，想与其交朋友，就约请她去看电影，不想杨蔷云断然拒绝（这自然也与赵尘正好是在杨蔷云与苏宁绝交，跑到大街上闲逛的气头上碰上的时机不好有关系），并大声喝斥道：“你知道我是什么样的学生？你知道我的操行评语是什么？你知道我大考几门不及格？什么都不知道？……哼！”把赵尘说得哑口无言，然后杨蔷云头也不回大步流星地走了。郑波也收到了曾一起做过地下工作的好友田林的求爱信，但郑波并不断然拒绝，而是经过认真考虑之后，才给田林回信，婉然拒绝其求爱的表白：“对社会，我什么义务也没有尽到，哪里还有权利谈别的呢。原谅我……”同样是对爱情的回绝，但却是两种方式、两种言辞、两种不同的考虑出发点，从而揭示出两种不同性格的差异。影片正是以这种源自生活实感的对性格的刻划，使各个人物形象呈现出各自的特色与魅力，而这些性格迥异，充满活力的青春形象，又构成了一个“群体”形象网络，从而有力

地传达出影片展示真诚、赞美青春的叙述主旨。

其次，捕捉生活细节的魅力来结构影片情节，于平淡中见真诚

整部影片并无贯串始终的激烈矛盾冲突和曲折、复杂的情节脉络，而是以富于浓郁生活气息的生活细节，吸引和唤起人们对人物生活和人物性格发展的理解和关注。

如写李春的高傲，通过她逗弄嘲笑胖姑娘吴长福化装跳舞的细节和撕墙上批评文章的举动来揭示，而李春出钱与同学一块儿买糖吃的细节和为戴眼镜而哭的细节则显示出李春性格中同样有天真和少女情怀的一面。如写男女生关系的情节，通过田林到女生宿舍站也不是，坐也不是，处处受窘的细节表现，富有情趣地揭示出一个小伙子来到女生群体中的“尴尬”处境和姑娘爱捉弄人的活泼、调皮劲儿。如写苏宁的转变与振作，通过她接受参加歌咏比赛的任务的细节进行暗示等等，这些生活细节的捕捉和展示使影片的叙述富于生活气息，而不是直白的说教，或“廉价的噱头”。因而，这部影片虽然叙述的只是 50 年代初，一群女中学生们的日常平凡琐事，既没有危机四伏、紧张曲折的情节冲突，也没有枪林弹雨、冲锋陷阵的宏大场面，却仍然给人以观赏上的情趣与韵味，牵动着观众的心弦。这不能不归结为影片对生活细节的巧妙驾驭。

第三，“不要技巧”的技巧，朴实无华的视听语言

导演黄蜀芹曾谈到，摄制组拍《青春万岁》定下的拍摄原则是“不要技巧，只呈现真挚的感情，并要朴实、真诚地去表现它。”这里的“不要技巧”显然是指不要那种明显外露的摄影机“技巧”或者说不要那种故弄玄虚的拍摄“技巧”，而追求一种自然而然，不露痕迹的影象呈现效果。实际上，影片在演员的选择和角色的调度上，在镜头的设置和视听的组合上是非常讲究的，但这种“讲究”由于以呈现真情为目的，并不让人感到生硬或突兀。例如影片开头推出片名的设计就颇具匠心，在数十支火把照亮的夏夜中，男女学生们围成圆圈，掌声响起，镜头推向圆圈中心的那堆燃烧着的篝火，在红色火光的背景中推出淡绿色的 4 个大字“青春万岁”。红色可以说是象征着火红的青春年华，绿色可以说代表着青春的蓬勃朝气与生命活力。通过精巧的声、光、色的造型设计、镜头运动的调度和声画的组合所构筑的这一场面，立刻把观众引领入一个充满青春气息和勃勃生机的叙事氛围中，为影片展开叙述做了一个很好的铺垫。而那出现在影片开头处的题诗，“所有日子、所有的日子都来吧，让我纺织你们，用青春的金线，和幸福的璎珞，编织你们……”以及片尾画面中的尾诗：“所有的日子都去吧，都去吧，在生活中我快乐地向前……”无疑起到了照应全篇的贯穿和“点题”作用。诗犹如青春自身的表白与歌唱，也犹如诗篇中的诗眼，领起了影片整体的聚焦中心和情绪主线。影片还注意运用表现景物的“空镜头”，通过展现路旁的绿树，吊挂着的铜钟、蓝天上飞翔的鸽群、沙滤水池等景物，使影片描绘的环境氛围与女中学生们的学习生活情调更加和谐一致。空镜头的运用既烘托了影片赞美青春、反映真诚的叙述主旨，又不露出生硬拼贴的痕迹，显得自然亲切，为整个影片的叙述增添了诗情画意。在叙述节奏上，影片没有过多的运用长镜头和景深镜头，主要采用短镜头的蒙太奇组合来构筑影片的整体节奏。这使影片的节奏洗练明快，画面转换迅速流畅，与影片主要表现中学生们的生活和学习节奏也十分契合。

《青春万岁》上映后，受到了各个层次上的观众的好评，不但使当年的

中学生们感到真实、亲切，而且引起了 80 年代的中学生们的共鸣和赞赏，从影片中获得了巨大的审美感染。可以说，影片以它朴实无华的叙述方式，鲜明可亲的人物形象，浓郁、诚挚的生活与时代气息，谱写出一曲洋溢着青春活力和美感的青春之歌。

（李显杰 修倜）

咱们的牛百岁

1983 年　彩色故事片
摄制：上海电影制片厂
编剧：袁学强
导演：赵焕章
摄影：朱火德
主要演员：梁庆刚（饰牛百岁）王馥荔（饰菊花）丁一（饰秋霜）陈裕德（饰田福）钱勇先（饰天胜）

【故事梗概】

夏收季节，打麦场上，因新良偷了半袋麦种，牛其与他打斗起来，闹成一团；田福又缠着大队干部，要借粮救济。大队支书牛四没有办法，提议把这几个人采取抓阄的办法分到各作业组。党支部委员牛百岁不同意这一做法，他自愿牵头把被称为“破鞋”的菊花、“懒汉”田福、“浪荡鬼”牛天胜、“惹天祸”牛其和“三只手”新良等 5 人团结起来，组成一个作业组。

百岁找到在山沟里打野兔的天胜，说服他用自己的知识帮助大家走共同富裕之路。百岁召集全组人开会，并先剥掉了田福一身长满虱子的破衣裤，给他换了一身干净衣鞋。喝完酒，百岁宣布作业组实行“联产到劳”，秋后核算后决定奖罚。并强调大家都要改掉自己的毛病。

在耕地撒粪肥时，菊花忙不过来，天胜赶来帮忙；天胜受了风寒感冒了，菊花体贴地送去姜汤。忽然，菊花的女儿叶儿收到男朋友小山的信，说要断绝恋爱关系，因为菊花进的是“懒汉组”，他不愿有这样一个名声臭哄哄的丈母娘……百岁去劝慰菊花母女，更引起百岁妻子秋霜的忌妒。秋霜指桑骂槐地与菊花大吵一顿；面对秋霜的不通情理，百岁无可奈何。

天胜弄来长毛兔，搞起家庭副业。为搭兔笼，新良旧病复发，偷了修配组的钢筋；牛其去运磷肥，又打了磷肥厂里的工人；秋霜指责百岁把钱借给菊花，一气离家住到果园去了……面对重重矛盾，百岁一个一个地做工作：弄清是非，原来牛其是因为小山污蔑他们是懒汉组才打了小山的；新良送还了偷藏的水泵；牛其背着小宝生假装孩子肚子痛骗得秋霜回了家；天胜的长毛兔又添了小兔，许多乡亲都想引种；百岁的作业组兴旺起来了。

秋收决算，百岁作业组都获得好收成，唯独田福没完成承包任务，还倒欠 12 斤玉米。田福自己没饭吃，便恼怒地在吃饭时闯到百岁家，砸破百岁家的饭锅。在大家的批评教育下，田福悔悟，拿着大队支书牛四给的钱、买了口新锅给百岁赔情……

天胜得到菊花的理解，两人终于走到一起；牛其也向叶儿提亲，成为菊花的女婿；全作业组一起来到田福家里，鼓励他不再靠吃救济过日子；并一起动手拆掉田福那座破旧的土炕，把炕坯和屋里的杂尘当作肥料、送到责任田里，以争取明年的丰收……田福无奈地跟着大伙干了起来。

【评析与欣赏】

《咱们的牛百岁》是观众比较喜爱的一部影片，特别是受到农民观众的喜爱。

《咱们的牛百岁》具有浓郁的乡土气息，追求民族化和通俗化的艺术风

格，以一个个生活化的场影、把执行农业新政策带来的农村生活的新变化、先进帮后进、共产党员带领群众走共同富裕的道路的主题作了自然而真实的表现。秋霜原来在心中就顾忌着年轻时与百岁谈过恋爱的菊花，见百岁帮助菊花，寻畔找菊花吵闹一通后，又将怒气发在百岁身上，在炕头上她掉过头去睡，要百岁去搂养汉老婆睡，百岁懒于和她理论时，她却朝丈夫的屁股蹬了一脚说：“ 锅里有馅饼，还要人家一口一口地喂你呀！ ” 这因吃醋而爆发的夫妻争执，后来逐步升级，也就发展到秋霜离家而去……但到秋霜真相大白，醋意全消后，她又把鸡子扔进菊花的院子里，引出菊花，直爽地向菊花赔了不是，二人在隔墙相骂的地方谈起家常来。这种生活化的细节和场景不仅表现了主题，而且还刻划了人物的性格，并给演员提供了表演创造的天地。足见秋霜这个 “ 刀子嘴、豆腐心 ” 的农村妇女的善良心境。还如天胜理解了菊花，亲自上菊花家里赔情并表述了自己爱情。天胜用修补房屋的破墙面的动作来表达他的心意，也借此来修补俩人情感上的裂痕，终于激发了菊花的感情，两人和好如初……情感表现得质朴而富有寓意。还如田福“ 砸锅 ”“ 赔锅 ” 是农村生活中矛盾激化的典型表现：“ 咱乡下，除了投毒放火，还有比砸锅的狠吗？ ”（秋霜语）它给观众留下不尽的启发，要使一个人真正的转变，并不像种一季庄稼那么简单，也进而说明牛百岁这位共产党员所做的工作的艰巨。

《咱们的牛百岁》还采取了一种轻喜剧的形式，简洁明快，轻松诙谐。它不去奢求令人捧腹的噱头、辛辣的讽刺；而从人与人的矛盾冲突、生动幽默的对话之中，发掘那种合情合理的喜剧性和内在的幽默感。影片中源于生活的人物性格之中就存在一些喜剧因素：百岁的憨厚而爽直，因他的热情待人，使得妻子秋霜屡生疑忌；新良由于穷困而偷窃成癖；牛其好斗；天胜的苦恼……都实际是时代造成的个性，时代前进了，这些恶习也就落伍了，而时时激发出妙趣横生的喜剧效果。最突出的是田福的懒劲与傻样，他却说自己有钩虫病、吃得多，心安理得地享用着 “ 社会主义的优越性 ” ……当他落伍于时代的言行（通过陈裕德维妙维肖的表演而锦上添花）展现在银幕上时，就显出幽默感来：有如在拖拉机追着田福撒粪肥时，他累得仰面朝天，躺到地头上，骂道：“ 什么人兴这么个法子，动不动就包，就分！优越性一点都没有了！ ” 他的狼狈样子引得观众忍俊不住，足见生活中蕴藏喜剧的富矿。如从生活中发掘的喜剧细节还有：“ 牛百岁擀面 ” 的情景：秋霜离家之后，牛百岁不会做饭，违背了农村生活中 “ 软面包饺子、硬面擀面条 ” 的规律，他一拿起擀面仗，湿面团跟着拉起来……造成了强烈的喜剧效果。相似的还有 “ 牛其骗秋霜回家 ” 的那场戏：牛其背着哇哇直哭的宝生经过果园，听到儿子哭的秋霜十分关注，发誓不回家的秋霜只得跟着回家，原来这是牛其的小计，他拧着宝生的屁股，让宝生大哭来打动母亲……这一绝招来源于生活，也同样的激发出真诚的笑声。还有的喜剧效果产生于人物个性化的语言。如小青年们帮菊花砌猪圈，一个穿红背心的青年说：“ 嫂子，没准备带把儿的烟啊？ ” 菊花说：“ 想抽烟.上房顶上楼着烟囱抽去！ ” 这性格语言，极富喜剧色彩。

此外，影片《咱们的牛百岁》还在表现极富现实意义的主题的同时，展示出人物的性格力量和闪光点。在牛四决定用 “ 抓阄 ” 的方法来决定牛其、新良、天胜、菊花、田福这几个有缺点的后进农民的归属时，牛百岁却认为 “ 这人又不是骡子不是马，怎么能当阄抓呢？ ” 他带领这一拨人时这么想：

“谁脖子上没有灰啊？”这里体现出牛百岁朴素的尊重人、爱护人、改造人的更深沉的更富启示意义的思想。因为这样的人情味儿，因为这样的共产党员的可贵品格，所以牛百岁才能成为群众心目中“咱们的牛百岁”。

还如菊花性格具有极富艺术魅力的认识价值。菊花性格富有个性：她一生历尽艰辛，受尽诬蔑，她便以冷嘲热讽，恶言秽语来保卫自己；然而她的泼辣之中却饱含辛酸。因为菊花身上凝结着十年动乱的阴影：“三结合”了的主任抛弃了她，又让她挂着破鞋游街……同时积淀着几千年封建伦理观念对寡妇这类人的压力：村人对她的鄙弃，秋霜对她的戒心，小山与她女儿断绝关系给她的无情打击……然而她以泼辣坦然的举止去迎击这些流言蜚语，让我们看到她性格中倔强而善良的精神光彩！著名电影演员王馥荔虽在气质上显现出菊花的善良的一面，但她又以艰苦的努力和杰出的演技，刻划出菊花性格的泼辣的一面，极有分寸地完成了编导对这一典型性格的塑造。

在影片的摄制过程中，基本上采用实景，个别景如百岁和菊花两家采用内景外搭的方式，极大地增强了影片的真实性。画面构图学习了中国年画的某些技巧手法，音乐也借鉴了民间音乐的曲调和旋律，为追求民族化风格、让中国老百姓所喜闻乐见，编导获得了可喜的成就。因此，《咱们的牛百岁》获得了 1983 年文化部优秀故事影片一等奖。第七届大众电影百花奖中最佳故事片奖，王馥荔也获得百花奖最佳女配角奖。

（徐志祥）

不该发生的故事

1983 年　　彩色片
摄制：长春电影制片厂
编剧：万捷 乔迈
导演：张辉
摄影：刘永臻
演员：王润身（饰梁财）石荣（饰梁秀贞）林强（饰韩喜柱）

【故事梗概】

二中全会之后的东北某村，实行生产责任制后要分成两个作业组，一个组挑头的是青年农民韩喜柱，一个组挑头的是老庄稼把式“老蔫儿”，由这两个人挑选各自的组员，挑来挑去只剩下了党员和老弱妇女没人要了，孤单地坐在炕上。

这件事深深地刺痛了党员的心，这几年他们有的当起了老太爷，有的搞惯了阶级斗争，有的只想着个人发财，都忘记了一个党员应尽的义务，脱离群众，成了群众的负担。他们在震惊中猛醒，决心成立一个“党组”由老党员梁财挑头，干出样子来。

但是，事情并不像想象的那么顺利，先是因为分组，女党员秀贞受父亲梁财的影响与男朋友喜柱出现感情危机，接着是一些人对党组的讽刺挖苦，广林断了他们的水路，眼瞅着党组的水田浇不上水，魏福祥与广林打在一起，在党小组会上，他认为这就是阶级斗争！绰号“老农会”的老党员启发大家认真想想这件事，最后梁财决定因为今年水少，党组让水，他同时告诉秀贞不要和喜柱沤气，做为一个党员应该主动帮助同志。党组让水的行动受到大家称赞，庄稼施肥期间，其他两个组都没有买到化肥，只有党组弄到 3 吨，梁财和老农会决定 3 个组平分，但大家想不通，魏福祥更要退组，老农会说：党员就得吃苦在前，享受在后，贪赃枉法，胡作非为，就不叫共产党，那是国民党！

梁财在部队的儿子又给他汇款来了，这一次他没有用钱打酒喝，而是给老蔫组垫上了化肥款，老蔫感动得流下了热泪，公社李书记特地拿来一瓶酒为梁财开戒，喜柱也向秀贞交来入党申请书，老蔫找到老相好的、党组的冷二嫂透露了入党心愿，冷二嫂告诉他：当党员就得吃亏、吃苦、好事想着大伙……老蔫点点头，他说：等秋天，丰收了就办咱俩的事……

金色的秋天到了，3 个组的庄稼一片大丰收，分红之后，人们发现喜柱组分得最多，老蔫组次之，党组最少，人们从事实中看出党员的大公无私，他们抢着要党组的同志上自己的生产组，他们争着请梁财和李发春做自己的组长。只有魏福祥被开除了党籍，一个人躲在角落里，很不是滋味儿。

喜柱说：春天分组时，我们这发生了一点不该发生的事，现在大家要求变一变……

人们都被喜柱的真挚感动了，秀贞与他合好如初；冷二嫂与老蔫终于走到一起。老农会热泪盈眶走入满天礼花之中，党又有希望了。

【评析与欣赏】

影片《不该发生的故事》改编于报告文学《三门李轶闻》。影片放映时

获得“ 轰动 ”的社会效应，形成由党的宣传部门发文件，组织观看的为中国社会特有的影片观摩热。该片获文化部优秀影片奖，第四届金鸡奖的特别奖和第七届大众电影“ 百花奖 ”最佳故事片奖，集中国大陆电影“ 三大奖 ”于一身。

《不该发生的故事》因为题材的关系，在当时获得成功很大程度上应归之于社会因素。

《不该发生的故事》创作于 1983 年，当时正是中国社会经历“ 文化大革命 ”的政治风暴之后，整个社会由恶梦中醒来，逐渐发生变革，旧的价值观逐渐被突破，新的价值观又没有形成。共产党做为一个以农民为主要成分的执政党在夺取政权数十年之后历经天灾人祸、错误与教训之后，面临着如何率领全民族由恶梦中醒来，走向改革开放、繁荣富强的历史性责任，面临着十分紧迫的矛盾和急需正视的问题。在这样的社会背影下，当时的思想文化界曾出过对中国正统思想的所谓“ 信仰危机 ”问题。正是这样的特定社会历史条件下，影片《不该发生的故事》应运而生，在原报告文学热之后又一次形成中国社会特有的一种文化现象，造成一种影片观赏热潮。作品适应了社会的政治要求，具有较强的认识作用和教育作用，社会也给予它应有的肯定和热情的回报。

这是一种特定社会历史条件下形成的一种特殊的文化现象。

但是，《不该发生的故事》的成功，不只因为社会原因，影片在艺术上仍有值得称道之处。

导演张辉对北方农村具有深厚的生活基础，本片从演员的选择、确定，到服装道具设计及生活场景都富有浓厚的地方色彩和生活气息，关东味儿很足，使人感到真实、生动、朴实。

此外，导演也善于发挥戏剧美学的特点，善于把人物置于矛盾冲突中塑造人物，使这个改编于报告文学的影片，既有一种纪实的意味又不乏浓郁的戏剧冲突，火爆、耐看。例如，曾任大队党支部书记、现任党小组长的梁财，在生产队划分作业组时，深信以自己“ 老革命 ”的身份被结合，甚至担任作业组领导都是意料之中的事情，结果，实际挑选组员时，两个作业组都没有要他，这种落选，使他处于极其尴尬的地步，使他处于意外与震惊之中，这样处理戏剧冲突为凸现人物性格创造了很好的基础。再例如，梁财的女儿梁秀贞和第一作业组的组长韩喜柱是一对恋人，并达到了谈婚论嫁的程度，但韩喜柱被群众推为作业组长后因为梁秀贞是党员，而“ 秉公 ”没有吸收恋人加入自己的作业组，但他又觉得这样做在感情上说不过去，于是急中生智，提出用“ 抓阄 ”的方法决定梁秀贞的取舍，结果好心不得好报，梁秀贞感到自己受到了极大的侮辱，两人的感情出现危机。待党员作业组成立后，两人又成为竞争对手，在竞争中梁秀贞在父亲的引导下，发挥党员作用，热情帮助喜柱和另一个作业组解决困难，党员的威信得到提高，重新获得群众信任，两人的情感纠纷也得到解决，和好如初。在矛盾的产生、发展和解决过程中两人的性格逐渐凸现出来，生动、形象，颇具光彩。还有最后被开除党籍的魏福祥，他在群众中本来就威信极低，又因争水而与群众挥起老拳，事后还认为“ 这要不是阶级斗争，就没有阶级斗争了 ”。创作者把这样一个人物置于特定的矛盾冲突中展示性格，体现出一种理性的错位，一种机智，使这个比较严肃的题材焕发出幽默的光彩，具有浓厚的，独特的文化意识。

本片在艺术上的突出成就是导演较好地运用了表演的元素，通常情况

下，由于我们习惯于电影欣赏中的“影戏观念”，总把演员的表演归结于演员个人的因素，并以此为准则来评价一个演员的优劣，是否“有戏”等等。其实这是一种误会，在现代电影中，表演常常脱离了演员的个人因素，而越来越成为导演艺术中的一个重要元素，从这个意义上说，只有不会使用演员的导演，不存在“没有戏”的演员。《不该发生的故事》中的演员既有从事表演艺术数十年的老演员，也有根本就没有从事过电影表演的人，既有专门从事电影表演的专家，也有根本就没有演过电影，只从事过戏剧（曲）表演的演员，导演张辉在这样的条件下，注意充分发挥每人的特长，扬长避短，使整出戏在表演上珠联璧合，相映生辉，体现出较高的艺术素质。

导演张辉 1952 年入北京电影学校表演系学习，毕业后，先后在北影和长影演员剧团任演员，曾在《董存瑞》中饰指导员，在《冰山上的来客》中饰二班长，塑造了一系列光彩照人的艺术形象，是一位具有丰富表演经验的艺术家。正因为他具有这种得天独厚的条件，使他对电影表演做为导演艺术中的一个元素的重要性十分重视！而他在运用这一元素表现自己的总体艺术追求时亦显得驾轻就熟，得心应手。

《不该发生的故事》有一些戏剧性较强的段落，导演在选择演员时注意到了这一点。本片中的老中青男女三代演员至少在外形上，都属于“有戏”的演员，如：王润身、刘廷尧、石荣、吕凉等等，他们首先在外形上就与角色很接近了，电影又是直观性很强的艺术形式，要角色一出场就得到观众认同是很重要的。饰演梁财的王润身在这方面就很有特色。梁财过去为革命做过许多工作，“文化大革命”中受过一些冲击，“文革”后，他住上了新房，参军的儿子每月给他汇款，在当时的中国农村，他属于生活有保障的“小康”阶层。于是他每天提起小酒壶，过起老太爷生活，再不过问群众疾苦，结果，在分组会上，他理所当然地落选了。后来，他在同志们的帮助下，由震惊中觉醒，为恢复自身形象和党的威信，他率领党员和分组遗下的老、弱、病、残群众奋起斗争，以忍辱负重，先人后己的实际行动使人们看到了他焕发出当年做群众好带头人的精神，使人们看到党还有希望，因而在新的一年分组会上，选他担任新的生产组负责人。显然，梁财形象戏的份量很重，在影片中起着推动故事发展，串联人物的举足轻重的地位。导演最终选定老演员王润身饰演这一重要角色，而王润身在本片中的表现亦不负众望。

王润身原为“八一”厂电影演员，曾在《战上海》中饰班长赵永生，在《林海雪原》中饰演杨子荣，是一位有着几十年表演生涯、具有丰富表演经验的表演艺术家。后来调长影，饰演梁财时本人年龄与角色接近，同样到了需要“继续革命”的时候，也是他表演艺术致于巅峰之际。王润身的表演特点是深刻的内心体验与富于戏剧特点的形体动作的有机结合。例如：影片开始，乡邮员给梁财送来儿子的汇款单，王润身为这场戏设计了这样一连串动作：梁财一溜小跑，嘴里一边喊着：“钱来了——”他把这句台词的尾音拖得很长，揭示出人物内心的得意劲儿。在往汇款单收据上按手戳时，他又设计了一个“习惯性”动作，往手戳上呵了一口气，既生活化又表现出这已经不是第一次收到汇款单了。

此外，本片中老演员许昌锡饰演的老农会，林强饰演的韩喜柱，石荣饰演的梁秀贞，刘廷尧饰演的魏福祥都很有生活，很有分寸感，也很见光彩。

当然，由于本片为题材所决定，用今天的观点看来也有一定的局限。例如：影片中所揭示的问题仍可再深入一些。另外，其中亦有一些因历史而造

成的政策性问题，如被开除党籍的魏福祥形象，在开放搞活的今天，当不成为问题了，更不会因做买卖而遭非议了，似应属于“先富起来”的一部分。当然，我们不能这样简单地用今天的政策去衡量过去的艺术作品。但我们至少由这种题材的创作中总结出一条，艺术在任何时候都离不开人。

（春 雨）

特急警报

1983 年　　彩色故事片
摄制：峨眉电影制片厂
编剧：郭绍贵 范元 王晓滨 柏松 陈伟伟 滕瑜
导演：毛玉勤
摄影：谢二祥
主要演员：张宪（饰郑驰）郑在石（饰方盛禹）祝延平（饰陈光）

【故事梗概】

1982 年夏的一天，临江县城熙熙攘攘，车水马龙，依然如往常一样欢乐而安宁。县委书记郑驰刚开完省防汛会议，正驱车急急返回县城。根据预报，一场百年不遇的特大洪峰将袭击县城。突然，天色骤变，乌云滚滚，没有料到洪峰竟提前十几个小时，呼啸着直扑县城。原来部署的计划全被打乱了。太平坝被围，县城多处进水，对外通讯联络全部中断，发电站机组被淹，全城陷于一片漆黑之中，形势万分危急。

郑驰立即顶风冒雨投入抗洪抢险指挥工作。解放军马师长也奉命率部赶来救灾。郑驰赶到水文站，当机立断指定邓晓娴临时负责，又赶到电站，设法紧急排水，迅速恢复供电。狂风呼啸、暴雨直泻，值班室内县长方盛禹不断接到要车、要船的求援电话。于是他立即去通知 201 轮的船长陈光带救灾人员前往太平坝。无数居民拥挤在房顶上，呼救声不绝。当 201 轮驶近房檐边，人们蜂涌而上，轮船大大超载了，随时有沉没的危险。怎么办？方盛禹的妻子和女儿莲莲也在船上，目睹此情，她毅然带头离船。群众被感动了，纷纷依次下了船。 201 轮急速驶去。突然，远处一声巨响，房塌了，房顶上剩下的群众被卷入洪涛之中。眼见方县长的妻子、女儿在洪水里挣扎，陈光痛苦万分，他想下令调转船头去抢救。这时，竭力控制个人感情的方县长制止了他，并严肃地对陈光说：“ 全船人的生命都在你手中，不能感情用事！ ”此刻，解放军的冲锋艇向落水的群众冲去。

在指挥部里，郑驰、方盛禹、岳广紧张地研究了水情。看来，将有更大的洪峰袭向县城，全城有被淹没的危险。在这千钧一发的紧急关头，他们只好向群众发出了特急警报 333，组织全城群众大转移。正在这时，郑驰又接到省委紧急电话：发现一个大汽油罐正从上游漂了下来，如果撞在沿江大桥或葛洲坝工程上，后果不堪设想，省委命令他们组织拦截。方盛禹、岳广马上指挥 201、108 两只拖轮用钢丝绳拦截大罐。由于水流湍急，钢丝绳被拉断。大罐向涌动着人流的大桥渐渐逼近，一场桥毁人亡的惨剧就要发生。几万尚未过桥的群众，也可能因此而被洪水吞没。在这紧急的关头，陈光命令全船人员立即下船，又一掌将正在指挥的方盛禹推下水，仍给他一只救生圈。然后，他紧握舵轮，目光炯炯，向大油罐冲去。一声巨响，船撞上了油罐，江面上腾起了红色的火焰，照亮了黑沉沉的夜空。大桥保住了。

几万群众安全转移了。陈光的恋人秀妹子站在桥上，她凝视着江中的大火悲痛欲绝，拿起陈光生前喝酒的酒瓶，将酒洒在江中……

【评析与欣赏】

影片《特急警报 333》以艺术的广角镜头，成功而生动地再现了 1981 年

四川军民战胜特大洪水灾害的英勇斗争。影片为我们刻划了一批 80 年代优秀共产党员、党的干部形象，使我们窥见抗洪英雄们击风搏浪的壮美情怀，谱写了一曲时代的颂歌。影片恢宏的气势、壮观的画面显示了一种史诗性的基调，体现出令人鼓舞、催人奋进的力量。

影片在反映现实和塑造现实生活中涌现出来的社会主义新人上，在表现人类与自然殊死斗争的同类题材的开掘上有了新的进展和突破。

作为一部被人们称为“ 灾难片 ”的抗洪影片，它首先给人们感到的是真实。影片中那翻腾的云雾、呼啸的狂风、闪烁的雷电，那奔腾的洪涛、漂浮的梁木、牲畜，那被困在房顶上的灾民，领导干部站在齐膝的洪水中抢救群众，解放军指战员驾着冲锋舟劈波斩浪救护老人、儿童的场面……逼真地展现在我们面前，使我们如同身临其境。百里泽国的洪水气氛毫无人工的痕迹，严格遵循了生活的真实，显示出抗洪片特有的艺术魅力。

影片不仅注意大的环境事件的真实，尤其注意人物的真实，从而更加强了影片的真实感。影片全力表现了人民面对自然灾害奋起搏斗的英勇精神，但也不忌讳表现洪水骤然袭来时人们的惊惶失措，更没有把郑驰、方盛禹等党员干部表现为料事如神的仙人，没有任意拔高，让他们满嘴豪言壮语，摆出英雄的架式，而是坚持从生活出发，把他们塑造成平凡的普通人，踏实苦干，身先士卒，平易可亲，真实可信。

影片注意在矛盾冲突中，在具体行动中去展现人物的心灵美，从情节发展中表现他们的性格、他们灵魂深处的思想感情、品质、情操的美。我们看到，影片在表现为保卫人民生命安全与洪水进行殊死的搏斗的严峻考验中，成功地塑造了县委书记郑驰和县长方盛禹这两个感人的艺术形象。县委书记郑驰是从部队转业到地方工作的干部，他外表一副凶相，衣着俭朴，常常是敞开着中山服，卷着裤腿。他豪放耿直，有些急躁，甚至粗暴，但有很强的组织指挥能力。他办事果断，又粗中有细，爱民如子。我们初见郑驰时，他刚替娄大嫂抓住小猪，又帮瘦老汉参谋买电视，接着又与打酒的陈光唠起了家常，几件小事，几句交谈，已经勾画出他与群众的亲密关系。在洪水提前到来后，他日夜奋战在抗洪第一线上。在那个雷鸣电闪的雨夜里，他摇着钥匙链，哄着被雷声惊吓的孩子；他到灾民堆里察看，轻轻给孩子盖好被子；他对主动参加救灾的娄大嫂深情地说：“ 请你呆会到指挥部来一下，那里有几个孩子，一直叫着要妈妈。你帮我照看一下。 ”但是，当他一听说水利局长忙着转移个人的家庭财物，怒不可遏，立即提出“ 一定要严肃处理 ”。他要求副县长岳广立即送电：“ 一个小时之内不送电，我开除你的党籍 ”。一个系数万人身家性命于己身的老革命干部的形象有血有肉，栩栩如生，呈现出多样的色彩。县长方盛禹是一位同样亲切感人的人民公仆。他在家中养病时，听到广播中的呼唤，立即放下药碗奔赴县城。为了群众的安全，他让妻子和心爱的女儿从能够有生的希望的小火轮上下来；他驾着橡皮舟摸黑救出将要被洪水夺去生命的小孩和老人……他们的行动证明党的领导干部是人民利益的集中代表。影片正是深刻地表现出共产党人为了人民的利益英勇献身的精神，才使得他们的形象光彩照人。

影片还以人物不同的性格和丰富的内心情感动人心弦。比如，为了深沉细腻地展示方盛禹的内心世界，先在养病一场戏中细致地表现女儿抓兔子、母亲洗衣服、妻子端药等细节，以全家人幸福欢乐的情景，与后面方盛禹动员妻子、女儿下船，以致失去女儿形成强烈对比。当后来老母亲哭着向他要

孙女时，方盛禹的悲痛尽在不言之中。待到排除油罐的紧急关头，他发出拒绝离船的呼喊，这个人物丰富的感情色彩充分地展现了出来。影片中对陈光这个人物的内心世界揭示得步步深入，层次分明，尤其显得真实动人。陈光年轻气盛，平时生活散漫，爱喝酒，甚至爱讲几句怪话。然而伟大的抗洪斗争，教育、考验、锻炼了他。影片中我们看到，当方盛禹通知他太平坝告急，要他派船前往时，他竟然淡淡一笑，还讽刺方盛禹是“县大老爷”，但一听说方盛禹要同他一起去，就豪爽地喊了一声：“酒！”把衣服往身上一搭，安排好船只就出发了。几句话，几个富有个性的动作，就把他的感情色彩勾画出来了。后来，他见到方县长妻女将被洪水吞没而方县长以多数群众的生命为重，阻止他转舵抢救，更使他受到巨大的教育。在排除大罐的战斗中，这位刚强的硬汉子却为没有把莲莲留在船上而心情沉重：“我原以为自己赤条条一身无牵挂，可是现在我觉得心里放不下，老是挂念着什么……”这深情的话，展示出美好的心灵。这样多侧面多层次表现思想感情的变化，使后面陈光的牺牲有了可信的基础。最后，当陈光驾船冲向油罐时，他那肃穆的目光里闪现出他感情的升华。同时，影片用几个回闪镜头和快速变换的画面揭示出他感情世界的丰富内涵。

影片反映的现实生活的真实是和谐地统一于朴素自然的艺术美之中的。在影片中大部分镜头置于暗昧的照明条件下拍摄，以求得符合生活的真实性。出现在片中的演员没有不合时宜的鲜艳的服饰，不追求画面构图的完整、精美，反倒使那些不甚明晰、不甚漂亮的画面充满了活力。比如，码头会议以后，背景是浩荡奔涌的混浊的江水。与会人员不规则地散乱地站成一圈，蒙太奇段落采用以中近景为主，辅以全景特写的结构。镜头或略俯，或略仰，宽银幕画面全为形貌不全的人像占据，渲染了临战前真实紧张的气氛。又如影片高潮戏，即全城大转移，那样多的人，那样大的场面，又是一个夜景戏，拍得令人感动和信服。

影片努力探索电影艺术规律，运用镜头组接形成的快慢有致、舒缓有序的节奏，突出了影片的浓郁、深沉、抒情、强烈的基调，具有摧人泪下、扣人心弦的魅力。比如邓晓娴顶着狂风暴雨送特急警报这场戏，影片别出匠心地把邓在山路上被泥石压伤，奋力向前爬行，昏厥过去的一组镜头，与灾民棚内郑驰探望老人、孩子酣睡的镜头交叉地展现，在银幕上形成一动一静、动中有静、张中有弛的艺术效果。又如，当全城几万居民大转移完毕，而洪峰尚未到来的间歇时间，大桥上只有郑驰一人独立，望着江面的火光，热泪盈眶，思绪万千。此时万籁俱静，而这里“静”和前面大队人马撤退时的喧闹以及陈光奋勇撞油罐引起大爆炸的巨大轰鸣形成强烈对比。这时摄影机从高俯角度，以远景构图拍摄大桥桥面，郑驰背向镜头，扶栏沉思，把多少寓意留给了观众自己去思索。

这是一部拍摄难度很大的抗洪片：在广阔的背景上描写众多人物，影片有三分之二的场景要在风雨和水里拍摄，有五分之四是夜景，但是全体摄制人员白天顶着烈日，夜间忍受蚊咬，长时间在污泥中、齐腰深的水中站上几个小时，硬是使这部影片在艰苦条件下胜利完成了。

该片受到文化部电影局贺电表扬，获 1983 年文化部优秀影片荣誉奖。

（何静）

廖 仲 恺

1983 年
摄制：珠江电影制片厂
编剧：鲁彦周
导演：汤晓丹
摄影：沈西林、刘锦棠
主要演员：董行佶（饰廖仲恺）梁月军（饰何香凝）章杰（饰孙中山）张燕（饰宋庆龄）陈国宝（饰郑剑）薛淑杰（饰碧影）顾小铨（饰李行）刘冠雄（饰胡汉民）

【故事梗概】

1922 年 6 月 16 日凌晨，粤军总司令陈炯明勾结北洋军阀在广州发动叛乱。孙中山的得力助手、广东省财政厅厅长廖仲恺被叛军诱捕。

廖仲恺夫人何香凝连夜将儿子女儿转移到香港外婆家，然后冒雨登上白云山面见陈炯明痛斥他忘恩负义，要他释放廖仲恺。陈表面同意释放，暗地却派人伺机暗杀廖夫妇，幸有码头工人掩护，他们才平安赴港，同年秋转道上海与孙中山重新会合。

此时，孙中山主张联俄联共，吸收共产党员李大钊参加国民党，还派廖仲恺到日本找苏俄代表越飞会谈，为后来《孙文越飞宣言》和“三大政策”的制定打下基础。

1923 年春，滇桂联军把陈炯明逐出广州，孙中山离沪赴粤就任陆海军大元帅，廖仲恺被任命为大元帅府财政部长兼广东省省长。当时，省里要钱没钱，要人没人，困难重重、阻力又大。在廖仲恺十分烦恼时，何香凝鼓励他要振作起来，靠侨胞帮助解决了财政困难。中共领导同志林伯渠送来一批青年干部帮助廖开展工作。

1924 年 1 月 20 日，中国国民党第一次代表大会召开。广州城内欢声雷动。廖仲恺为了执行“一大”决议、贯彻“三大政策”，真诚地与共产党人合作，深入农村，支持农民运动。

孙中山、廖仲恺在广州推行“三大政策”使帝国主义十分惊恐，汇丰银行买办、广州商团军总指挥陈廉伯纠集反革命派，阴谋打垮新生的民主革命派。他们购买武器，策划叛乱。廖仲恺得知，派军队扣留军火，同时通缉陈廉伯归案。帝国主义者派出炮舰威胁广州，炮口瞄准河南元帅府大楼。汪精卫、胡汉民吓得要廖向陈廉伯投降，遭到拒绝，于是国民党要人召开会议迫使廖辞职，由胡汉民出任省长。

廖仲恺率全家到黄花岗凭吊七十二烈士，在老战友朱执信墓前，自责他这个生者对许多事无能为力，教育子女不要忘记为了中华民族而牺牲的烈士们。他预感到广州又要流血了。

果然，省长胡汉民取消了对陈廉伯的通缉令，发还了全部武器。就在庆祝双十节那天，商团武装枪杀反对叛乱的工人游行队伍，廖仲恺的秘书也壮烈牺牲。“双十惨案”发生后，孙中山在国民党内成立革命委员会，廖仲恺为全权代表；又命前方的湘粤军回省平定叛乱。在廖仲恺和蒋介石指挥下，一举消灭了商团军，巩固了广州这个唯一的革命据点。

1924 年底，应冯玉祥之邀，为宣传国民革命，实现全国和平统一，孙中

山抱病携夫人北上，临行叮嘱廖、胡等人加强广东防务，国共两党要团结合作，革命才能前进。

1925 年 3 月 12 日孙中山不幸在北平逝世。廖仲恺号召民众继承孙中山的遗志，将国民革命继续下去。不久省港大罢工爆发。廖仲恺坚决和工人群众站在一起，支持和鼓励他们向帝国主义进行斗争。帝国主义者和反革命派对他恨之入骨，扬言“ 要杀廖仲恺 ”。廖仲恺将生死置之度外，决不屈服。8 月 20 日凌晨，廖驱车上中央党部开会，刚上大门口台阶，便遭枪击，连中三弹，大门外的何香凝跑来，廖仲恺倒在她怀中气绝。

廖仲恺被刺身亡的消息，震惊中外，唁电纷至沓来，广州工农群众、学生、革命知识分子无不沉痛哀悼。参加葬礼的送殡队伍达 25 万人之众。

【评析与欣赏】

廖仲恺是一位“ 金山伯 ”的儿子，在异国土地上于备受欺凌歧视中长大成人。于是，他格外珍爱还是贫弱不堪的中国与中华民族，17 岁那年便毅然回国。1905 年他有幸结识了孙中山，从此追随孙先生进行国民革命 20 年，成为他的得力助手与密友，亦成为本世纪初那波澜壮阔的历史巨变中涌现出的声名显赫的风云人物之一，而令人仰慕不已。周恩来对他革命的一生备加赞扬：“ 一生苦斗，革命为党，牺牲为国。 ”廖仲恺的一生就是对中国近现代历史那段风云际会的峥嵘岁月的个性写照，他崇高的精神境界与人格魅力也为后世的艺术家们提供了无比广阔的创作空间。由鲁彦周编剧、汤晓丹导演的影片《廖仲恺》舍弃了对人物 20 年漫长革命生涯的平铺直叙，而以时空顺序浓墨重彩集中笔力描述他生命旅程里最后 3 年（1922 年—1925 年）的辉煌经历，使其高尚的精神品格得到最集中最生动的展示。

影片的开篇出手不凡，引人入胜。由于曾深受孙中山信任并委以重任的国民党重臣陈炯明叛变倒戈，使得廖仲恺身陷囹圄。他脚戴镣铐满身伤痕、手扶铁窗、仿佛听到了炮击总统府的隆隆炮声，他神色焦虑忧心如焚……影片一开场就把廖仲恺推向国民党将何去何从的矛盾漩涡之中，在动态激变的冲突里展现其丰富的性格特征和思想境界，正是这严酷的斗争现实和血的惨痛教训，促使廖仲恺能够默认郑剑对国民党的“ 不愿与他们为伍 ”的尖锐批评，与孙中山达成这样的共识：即国民党已失去建党初期的革命锐气，急需补充新鲜血液，改组国民党已势在必行。自此，廖仲恺冒着生命危险两次东渡日本躲过特高科耳目与苏俄代表越飞会谈，鼎力辅助孙中山制订“ 联俄、联共、扶助农工 ”的三大政策，在孙中山亲临前线督战之际，他则出任大元帅府财政部部长兼广东省省长、坐镇后方与以胡汉民为首的国民党右翼和反动商团头目陈廉伯展开了不懈的斗争，排除各种阻力改组国民党，促成了具有深远历史意义的第一次国共两党合作。影片站在历史唯物主义的高度从各个方面发掘廖仲恺闪光的性格。廖仲恺做了省长后，亲戚来向他要官当，他坚决拒绝，表现出清正廉明不谋私利；会见杨希闵想要收回财权时又显示了据理力争不卑不亢的品性；下令扣留陈廉伯的军械、平息商团叛乱时则又表现出一种运筹帷幄果断干练；而面对敌人的暗杀恫吓，他更露出“ 生死由它去 ”的坦然自若。这一切都生动逼真地勾勒出一个精明干练、胸怀坦荡、廉洁奉公、视死如归的革命先驱者的形象。影片开始于廖仲恺被囚、随时都有被陈炯明杀害的危险之中，被营救出狱后依然不断接到各方敌人的威胁恐吓，陈炯明就曾扬言还要打回广州，“ 若再抓住廖仲恺就不客气了 ”，而到

剧终时廖仲恺终于还是倒在了敌人暗杀的枪口下。影片自始至终都将主人公置于性命攸关的激烈冲突中去表现他无比坚韧的意志和崇高的精神境界。所以在陈炯明的监狱中他所写的抒怀明志、诀别妻儿的诗词在影片里多次出现，第一次出现是刻写在监狱的墙上：“后事凭君独任劳，莫教辜负女中豪，我身虽去灵明在，胜似屠门握屠刀。”第二次出现是在众人都为他的生命安全担忧时，他让儿子背诵《诀别醒儿承儿》：“……阿爹苦乐与前同，但欠从前一躯壳……人生最重是精神，精神日新德日新。”最后一次是当廖仲恺饮弹身亡、何香凝大恸时，画外又响起“我身虽去灵明在”的悲壮歌声。这为主人公辉煌的一生作出了最精彩的注释。

影片在着力表现廖仲恺对国民革命一贯忠诚信仰弥坚的同时，也没有回避他思想的局限性，即一事一时的忧虑与畏难：好容易赶走了陈炯明，却又请来了杨希闵，滇桂军阀独揽财政大权居功要挟，再加上胡汉民诸人的阳奉阴违对抗阻挠改组，使得广东革命政府“要人没人要钱没钱”举步维艰，这千头万绪困难重重令廖仲恺无限怀念往日在双清楼吟诗作画的生活,想要‘天涯历遍，依旧故园心”；对于那攀龙附凤想要鸡犬升天的堂弟，他还是宽容地给了一个小文书，即使堂弟瞧不上眼摔门而出，廖仲恺也只是自嘲地说：“又得罪一个”，一副无奈的口吻。

其次，影片还对廖仲恺独特的秉性气质爱好修养等给予细致的描绘，使这位历史人物的银幕形象更为真实感人更富有艺术张力而血肉丰满栩栩如生。在美国长大的廖仲恺身上带有不可更改的注重仪表喜好整洁的生活习惯，总是西装革履一尘不染、一方白手绢如同装饰一般插在上装衣袋里，无论何时都显得气宇轩昂潇洒倜傥；他爱好养花种草吟诗赋词，虽不会画却格外喜欢对夫人的画品头论足以充内行；他对朋友宽容大度，虽与胡汉民政见不同、针锋相对，却并不影响他们的朋友情谊。影片还以大量细节渲染了廖仲恺对妻子儿女的挚爱之情，向既是妻子又是战友的何香凝吐露肺腑之言，言来语去中的幽默调侃，在百忙中带孩子去买新书包，这些都是主人公亲情的自然流露。于刀光剑影中穿插这些生活轶事，不仅使人物形象富有立体感，也增加了影片的历史真实感，还使影片更富于张弛动静的节奏变化。

何香凝是我国近现代史上的一位杰出女性，她生于富豪之家不仅多才多艺还性情豁达刚毅。在女人的脚越小越美的社会风尚里，她晚上偷偷把脚放开，任凭家人打骂哪怕找不到婆家，她硬是成就了一双天足。后来有幸碰上坚决不要小脚的廖仲恺，结为伉俪。廖何几十年患难与共情深意笃，影片中有很多真切的反映：陈炯明叛变，廖仲恺被囚，何香凝立即送儿女到香港，又独闯白云山，大智大勇痛斥粤军忘恩负义：“民国 9 年，你们在漳州两年多，不是仲恺给你们筹的饷，你们就要困死在福建……在座诸位应该也不会忘记，粤军是怎么才有今天的。”当众揭穿陈炯明想要暗害廖仲恺的阴谋，逼陈就范写条子释放廖仲恺。她还起草妇女解放宣言，帮助成立女工合作社，不愧为资产阶级民主革命的著名政治活动家和妇女解放运动的先驱者。影片充分展示了何香凝不让须眉的坚毅个性，还循着这位才女的气质修养，性格逻辑，虚构了一些历史上可能会有的生活细节，对她温柔多情慧明的性格层面进行刻划描述。廖仲恺受到右翼分子的责难而孤掌难鸣，何香凝秉烛画梅到凌晨四点等候丈夫；丈夫因工作阻力心绪消沉时，是她给予鼓励与警策，欣慰于丈夫为国民革命的中流砥柱而深情款款地吻他一下……顿时使这一艺术形象活生生地立体化起来。

追求历史真实与艺术真实的和谐统一成为《廖仲恺》塑造人物的最高目标，即使对于影片中露面一两次的历史人物，举手投足也竭力做到形神兼备决无半点马虎。

《廖仲恺》是一部历史人物众多、事件头绪繁杂、蕴含了丰富历史容量的人物传记片。它既表现了主人公最后 3 年惊心动魄的战斗生活，又以人带史展示了其间繁复重大的历史事件，这就使影片的时空跳跃度较大，编导以简洁明了的画外旁白连缀，再辅之以极寻常而朴素的人物行为转换成平行线索的连结方法，使影片中上百次的时空转换脱尽强制之嫌而显得自然质朴明快流畅，颇得记录风格的神韵。其次影片中哀悼孙中山的宏大群众场面被处理成黑白色调，既与人物哀痛悲悼的情绪吻合，使色彩超越了叙事，具有很强的表意功能，同时也产生了再现当时情景的纪录片效果，进一步增强了影片的历史真实感。

为了更进一步追求再现历史的逼真性，《廖仲恺》讲求实景实地拍摄，真实再现历史人物的生存环境。导演汤晓丹对历史与艺术真实的执著追求与创造，为我国历史人物传记片的发展积累了宝贵的艺术经验。

汤晓丹：从影 50 年佳作迭出。《南征北战》、《渡江侦察记》、《不夜城》、《红日》、《南昌起义》、《廖仲恺》等著名影片都是他的作品，他特别擅长驾驭重大历史题材拍摄革命历史故事片，艺术风格严谨朴素简洁。由于他的杰出贡献，他获得了第四届中国电影金鸡奖的最佳导演奖，而《廖仲恺》也获得 1983 年文化部优秀影片二等奖。

（方涛）

没有航标的河流

1983 年　　彩色遮幅式故事片

摄制：西安电影制片厂

编剧：叶蔚林

导演：吴天明

摄影：刘昌煦、朱孔阳美术：卢广才

作曲：许友夫

主要演员：宋宝森（饰青年时代盘老五）李纬（饰盘老五）陈惠芳（饰青年时代吴爱花）陶玉玲（饰吴爱花）胡荣华（饰石牯）唐清明（饰赵良）黎舒兰（饰改秀）于文仲（饰徐鸣鹤）程森林（饰李家栋）

【故事梗概】

十年动乱期间，盘老五、石牯和赵良等三个普通放排人，带着浩劫的创伤漂流在潇水上。烦恼、苦闷与不平缠绕着他们无法解脱，木排上笼罩着窒息的沉闷。他们无聊地吵嘴，发泄地殴斗，苦闷地酗酒……

夜晚，木排停靠在荒野。石牯上岸去找他那被区革委会主任李家栋逼迫出嫁的未婚妻改秀，遇到被监督劳动、已经奄奄一息的老区长徐鸣鹤。寻找石牯赶来的盘老五毅然决定，把徐区长救上木排，并转移到安全的地方。

改秀虽然被迫出嫁，但一直抗婚不从。她闻讯逃出，在河边等到盘老五们的木排，与石牯团聚。改秀上排后，胆小怕事的赵良担心李家栋追查，盘老五又见义勇为，甘愿承担一切后果，把改秀留在了排上，跟他们一起漂流。石牯和改秀这对年轻人的遭遇，不禁勾起了盘老五对自己爱情悲剧的回想：30 多年前，他与纯真的少女吴爱花有过一段甜美的爱情，但是因为散排欠了磨盘债，他不忍让爱花跟着自己受苦，就主动离散了。与吴爱花的爱情，作为一段幸福而痛苦的记忆，永远铭刻在盘老五的心上。

木排漂流到双河街，盘老五为了急救垂危的徐区长，要买些人参先给老徐提气，但钱不够；平日非常“小气”的赵良，却竟然慷慨解囊，把给女儿办嫁妆的钱掏了出来。

在面铺，盘老五偶然遇到了吴爱花，谁能想到，这时的吴爱花已沦落为一个讨饭婆子！30 年的沧桑变迁，在两个人中间隔了一道无形的屏障，他们变得生疏了、冷漠了。可是，旧时的爱情，今天的苦难，却又像一根无形的链条把他们的心紧紧系在一起。吴爱花述说了自己的不幸身世，盘老五百感交集，感到内疚。盘老五向爱花解释了当年离去的原因，并用诚挚的热情和力量，重新唤起了她生活的信念，投身到与恶势力的斗争中去。

吴爱花接受了盘老五给徐区长送人参的委托，可是，还没走出双河镇就被李家栋一伙劫走了。盘老五等冒着生命危险，在倾盆大雨中经过一场搏斗，夺回了人参……漆黑的夜，雷雨交加，大雨如注，山洪就要暴发。盘老五们毅然砍缆，离开了那纷乱杂沓的双河街。木排像脱僵的野马在洪流中狂奔……

盘老五突然发现，被山洪冲下的树木，像一堵墙横在前面，在千钧一发的生死关头，他迅疾地将伙伴们推下木排逃生，自己驾着木排向树垛冲去……

第二天清晨，石牯、改秀、赵良沿着河滩，呼唤着盘大叔……

【评析与欣赏】

在 70 年代末和 80 年代初，出于劫后余痛，影坛上相继出现了一批反映十年浩劫的影片。这些影片大声疾呼，愤怒控诉“文革”中“四人帮”及其追随者的暴行和罪恶。1983 年西安电影制片厂摄制的《没有航标的河流》，就是一部反映十年浩劫的影片，但是它超越了同类题材的一般政治批判和揭示表层的伤痕，从一个独特的艺术视角，不动声色地对十年动乱，进行了冷峻而又深沉的反思。一条清清的江水，两岸群山郁郁葱葱，木筏带着长长的木排，沿江而下，这是多么怡人的景色，应是宁静的日子。可是，在这些诗情画意的景色中，发生了一幕又一幕惊心动魄的故事。这排木筏，好像穿过了历史的长河，将一宗宗、一件件时代波涛，呈现在观众面前。宁静中饱含着激动，和谐中隐藏着波折……

真实是艺术的生命。影片的创作者在这部影片中，执著于探求真实之路。为了摆脱传统的戏剧化程式，求得真实自然和生活化，影片不按戏剧结构的起承转合，没有贯穿始终的情节线索，不设故事悬念，而是像顺流而下的木排一样，顺着人物性格、人物关系和情势变化循序发展，自然流畅，朴实无华地展现三个放排工的命运遭遇。这条一泻千里的河流变化莫测，时而风平浪静，时而奔腾咆哮。这张小排上的 3 个放排工，也随着水流的汹涌起伏，不时激荡起心绪和感情上的波澜。用木排上的小社会反映那个动荡年代的大社会，用放排工的复杂心态衬照社会上的人世百态。这种看似松散，信马由缰式的艺术手法，实际是寓真实于质朴，隐奇崛于平淡，追求一种凝重、隽永、含而不露的散文式风格。

影片给人耳目一新的是浪迹天涯的盘老五。在独特的年代，独特的环境中，创造了一个独特的艺术新形象。盘老五从 15 岁就开始了风风雨雨的放排生涯，几十年风里来雨里去，形成了他粗犷不羁，豪放率直的性格。影片对他不加任何矫饰和净化，而是按照生活和人物的本来面目，显示返璞归真的淳朴美。在那个人妖颠倒，黑白莫辨的年代里，政治氛围的低抑沉闷，加剧了自然气候的燠热暑烦。身居逆境，忍辱负重，出言不逊，举止粗野，真实地反映了特殊年代有着特殊经历的盘老五性格。但在另一种情况下，盘老五可以不假思索把改秀接上木排与石牯团圆；当老区长受到折磨时，他可以不顾个人安危，把他救出转移到安全环境；最后在与狂风恶浪搏斗中，他临危不惧，挺立在最危险的位置上，高呼“我孤单一人，无牵无挂……”命令伙伴们跳水，自己被恶浪吞噬。盘老五的形象可信，还在于生活化细节的真实刻划。他用脚趾沾烟油，用裤腰扇凉，大把抓钱。赤条条地游泳，不仅符合人物的生活经历，而且进一步加强了人物的立体感。扮演盘老五的李纬，是一位卓有成就的老演员，他以深厚的生活基础、精湛的表演技巧和一丝不苟的创造精神，成功地塑造了盘老五“这一个”性格复杂、鲜明生动的劳动者形象，为电影人物画廊增添了光彩。

真实的形象和复杂的性格，反映了深沉含蓄的思想内蕴。影片展现“文革”的创伤，避开了正面表现任何的动乱场面，不露痕迹地进行无言批判，只把镜头面对小小木排，描写的是没有航标的河流，辐射观照的是动乱的大千世界，创作者在这条没有航标的河流上，寻求的是丰富多义和深沉蕴藉的意蕴；通过两对恋人的关系，歌颂爱情的忠贞和价值；通过保护老区长的义勇行为，表现党群间亲密无间的关系；通过盘老五与李家栋之流的斗争，显示邪恶势力必将灭亡的命运。赵良的贫穷，吴爱花的乞讨，老魏头的被剥夺谋生手段，以及双河街上令人窒息的“闹剧”，揭示了底层人民的人性美在

与丑恶搏斗中迸射出的灿烂光辉。人在与自然和社会斗争中，显示了不可屈辱的尊严和不容蔑视的价值。《没有航标的河流》把个人与社会，人性与人情，哲理和诗情，交融构架成对十年动乱深沉多向的反思，使它不落俗套，耐人寻味。

《没有航标的河流》映出后，在海内外得到一致好评。在国内获得 1983 年文化部优秀故事片二等奖；在美国第四届夏威夷国际电影节上，荣获东西方文化中心大奖和伊斯曼柯达最佳摄影奖。

（焦思温）

六斤县长

1983 年　　彩色故事片
摄制：西安电影制片厂
编剧：陈正庆、田井制
导演：郭阳庭
摄影：张发良
美术：张晓晖
作曲：李耀东
演员：曹景阳（饰牛立春）雷飞（饰熊喜富）露阳（饰南山秀）施英（饰南大婶）惠松旺（饰吉队长）王芳（饰朱牡丹）王建军（饰高晓明）冀福记（饰南有余）

【故事梗概】

十年动乱中，陕南山区人民生活困苦，靠救济粮度日，平均每人每月只有六斤口粮。群众送给县长牛立春一个绰号叫“六斤县长”。牛县长发誓说：“不达到每人每月 60 斤，就永远叫我六斤县长。”

三中全会之后，牛县长的愿望实现了，不过牛六斤这个外号却没改回来。一天，他戴上“执勤”的袖章，在热闹的集市上维持秩序，同时观察市场情况。他发现农民大部分富了起来，可是还有少数农民处在贫困中。

南大婶一家就是因为丈夫南有余卧病不能劳动，生活困难，为买药治病，不得已把 3 只良种母鸡拿到市场来卖。买鸡的朱牡丹是牛县长的妻子，她还价苛刻，用很少的钱把鸡买走。南山秀本想和对象高晓明用良种鸡办养鸡场，她一见母亲把鸡卖了，急得到处借钱赎鸡，遇上吉队长正在买电视机，他有钱不肯借。一旁的牛六斤掏出 5 元钱借给山秀去赎鸡。母女二人以为牛六斤是市场管理员，连忙道谢。

山秀和南大婶找到朱牡丹要赎鸡，她占了便宜死不肯退鸡，母女只好难过地回家。

傍晚，牛六斤回到家里，见爱人正要杀鸡，赶紧夺下刀，保全了 3 只母鸡的性命。

牛六斤和司机小刘约好，天不亮就把鸡偷走，开车到公社找熊社长。社长熊喜富正和几个干部打扑克，钻桌子，贴条子，来公社办事的群众被拒之门外。牛六斤挎着鸡筐要见熊社长，被办事员小王当作“鸡贩子”给哄了出去。牛六斤闯进办公室，见熊社长满脸条子，一副狼狈相。牛县长批评他说：“完善生产责任制，有多少新问题需要解决，怎能说闲了干部。”于是拉着熊社长去找 3 只鸡的主人。

南家缺劳力，一心想给山秀找个上门女婿。可是高晓明的母亲死活不答应，要给高晓明走后门找工作。南山秀见婚事不成，悲痛欲绝。

牛六斤和熊社长把鸡送到南家，南大婶和山秀认出是“市管会干部”把鸡送回来，感激万分。山秀向牛六斤反映有的干部嫌贫爱富，把穷人忘了，使牛六斤感慨不已，觉得这是农村工作出现的新问题，要做“扶贫致富”的工作。

夜里，牛六斤睡不着觉，写了一份“有关扶贫致富的建议”，要在熊社长这个公社搞扶贫试点，把帮扶南家的工作落实在队长吉首魁的肩上。牛六

斤并到南家向躺在床上的南有余说：“ 山秀的上门女婿包在我身上，我给你保媒，再让县医院给你把病治好……。 ”可是南有余光流眼泪，说不出话来，原来他觉得自己拖累了一家，偷偷喝下了老鼠药。牛县长立刻背起南有余往医疗站跑。

过了些天，南有余的病快好了，队里为南家盖的新房也要落成了。一天，朱牡丹又让牛县长给她大姐的儿子高晓明找工作。牛六斤知道高晓明是山秀的对象，盘算着成全他们的好事。借机以找工作之名，把高晓明送到南家。

【评析与欣赏】

电影《六斤县长》是根据同名陕南商洛花鼓戏改编拍摄的，是一部具有浓厚生活气息、带有抒情喜剧色彩的农村题材故事影片。它通过县长牛立春发现广大农村群众在党的十一届三中全会富民政策推动下，绝大多数富起来了，但还存在着贫困户和贫富悬殊的新问题；描述了“ 六斤县长 ”牛立春体察民情，动员干部帮助贫困户改变面貌的故事，比较成功地塑造了一个工作认真、性格开朗、诙谐风趣的干部形象。影片主要有以下几个特色：

一、影片及时反映了农村改革中出现的新问题，而且反映的角度比较新颖

影片是 1983 年拍摄的。影片中反映的当时农村的生活动向和矛盾冲突，可以说是比较新的。影片的镜头紧紧地追踪着生活的最新步伐，提出了实行责任制后，如何当好新时期的干部，如何对待新的贫富差距等问题。这些问题本身在对生活的认识上是深了一步的，但影片的编导者并没有简单地用人物形象来图解主题，而是将这些社会问题和矛盾冲突溶化在人物的性格、感情和人物所置身的山乡生活氛围中来，并传达给观众的。作者把对生活的发现和深思转化为“ 六斤县长 ”的才识、能力、作风以及风趣横生的个性，在形象中显示出来，使一个严肃的主题通过喜剧性和抒情性交织起来的手法表达出来，突破了表现农村生活影片的一般格局，给人以新鲜感。

二、影片《六斤县长》为观众塑造了一个生动感人、具有鲜明个性的农村干部形象

外号“ 六斤县长 ”牛立春，是影片中的中心人物。影片在塑造“ 牛六斤 ”这一人物时，改变了过去同类题材的处理方式，棋高一着地将事件放到人物所处的背景中去，立足于首先写人，极力去表现人的性格特征，将重点放在展现主人公对农民群众的真诚挚爱上，写人的情感。编导赋予人物的语言、性格、动作多为幽默、诙谐，全然没有那种“ 公婆式 ”的刻板面孔。同时，影片立足于设置别有情趣的人物关系，并极力通过这种轻松且有点小矛盾的人物关系的纠葛和变化，去展示现实生活的本质，去折射我们这个社会大变革的广阔背景，从而将“ 牛六斤 ”这一人物刻上鲜明的时代和社会印记，以一种新鲜的视觉形象去冲击观众的心理，为观众所认同所接受。

三、浓郁的生活气息和巧妙的艺术构思赋予影片以独特的喜剧风格和效果

影片《六斤县长》不仅思想健康、主题鲜明、富有哲理，能给人以教育和启迪，而且寓教育于娱乐之中，深受观众欢迎。影片结构巧妙，风趣自然，具有较浓的喜剧色彩。它把现实生活与传统喜剧表现手法自然地溶为一体，使影片从头到尾轻松、明快，给人以清新幽默之感。影片在塑造“ 牛六斤 ”这个人物时，借鉴了很多传统喜剧塑造正面人物的手法，使影片既富于传统

喜剧人物的诙谐风趣，又有新时期党的领导干部的新的精神面貌。牛县长“偷鸡”，偷的是自己老婆买的鸡；偷的目的不是自己吃，而是要送给卖鸡的南家。县长为农村姑娘说媒，而红线所拉的另一方却又是自己老婆走他的“后门”，要进城当干部的内侄。这就使牛县长的性格更趋于喜剧化。在剧情的发展中，影片运用巧合和误会的手法，使结构富于变化，又充满幽默的趣味。例如牛县长下乡送鸡，不但被做为鸡贩子险些轰出公社大门，进而还被南家母女误以为是市场管理员，南山秀当着这个“好心叔叔”的面，把牛县长和他的老婆朱牡丹数说了一遍，县长又不好暴露自己的真正身份。这些巧合和误会安排得合情合理，顺畅自然，毫无斧凿之痕。

（焦思温）

为什么生我

1984 年　彩色故事片

摄制：峨眉电影制片厂

编剧：姚云

导演：李亚林　晏文藩

摄影：李宝琦

演员：姬晨牧（饰陈松松）雷鸣（饰陈佐）李宗华（饰方芬）方青卓（饰秦玉娟）

【故事梗概】

晨曦，沿铁路线小道上，一个 10 岁左右的小男孩松松背着书包去上学，一头白鹅蹒跚地跟在后面。

在语文课上，方芬老师的作文题是：《我最难忘的……》但对松松来说，记忆中只有痛苦和不幸。松松回家后，从阁楼玩具箱里捡出一张被撕碎后又粘贴好的全家福合影照片，照片上他的脸被扭歪了。松松的爸爸陈佐是火车司机，妈妈秦玉娟是医院的护士长，由于两人职业、修养、性格不合，最终离了婚，松松由爸爸陈佐抚养。爸爸经常出车，只得把松松一个人丢在家里。

有一天，松松放学后去看妈妈。秦玉娟看到儿子很高兴，带他到商场去买玩具。松松看到衣橱里有女孩的大衣和精美的洋娃娃时，他明白了：这已不是妈妈单独的家了。

晚上，陈佐看到食品和玩具，知道松松不听叮嘱去医院看了妈妈，一气之下动手打了松松，还踩碎了松松搭的小铁皮屋。

陈佐想再婚，退休工人王师傅给他介绍了个对象，但没有向对方讲清陈佐还有个孩子。见面那天，正巧松松发高烧，不能去上学，使王师傅和陈佐感到很为难。懂事的松松噙着泪水，爬上阁楼躲起来。对象走后，孩子已冻得蜷缩成一团。

松松病了。方老师来看松松，还给他喂麦乳精，孩子感受到母爱的温暖。松松想小羊有妈妈，同学们都有妈妈，自己也应该有妈妈啊！为了满足孩子的心愿，方老师特意去找秦玉娟，劝她不要让孩子失去了母爱。方老师又去批评陈佐阻止松松看妈妈是不现实的，母子之爱是一种天赋，决不能“大人闹翻，苦了孩子”。

松松失去了父母的抚爱，也失去了童年的欢乐，甚至受到有些同学的侮辱和歧视。他发狂地同讲他是孤儿的同学扭打，并嗾使白鹅追咬同学。他朝着方老师绝望地叫道：“我不是孤儿！我就不是孤儿！”

一个风雨之夜，松松到妈妈住处去找妈妈。他隔窗看到的是妈妈正同一个男人和一个女孩在一起吃饭。他扭身冲向风雨，在大雨中奔跑，最后心力交瘁，倒在了雨水里。他患了休克性急性肺炎。在生命的弥留之际，松松咬着牙,用力地把爸爸妈妈的手拉到一块,虚弱而轻声地喃喃道“回……回……家……”然而，他终于失望地倒在了方老师的怀里，慢慢地合上了眼睛。

在小道上踽踽独行的大白鹅，曲颈向天发出单调、凄怜的叫声。可是，他的伙伴松松却再也听不见了。

【评析与欣赏】

这部影片没有使人心惊肉跳的刀光剑影，没有围绕重大政治决策的激烈斗争，而只是写了一个普普通通的小城镇里一些普通人的日常生活，一些随处可见的日常生活情景，然而却是那样催人泪下，撼动人心。

聪明、活泼、可爱的孩子松松因父母离异、家庭破裂，在饱尝了孤独、冷遇、嘲讽、歧视、粗暴、仇恨之后，得了肺炎而含恨离开了人间。看到这里，人们不禁要大声替死去了的松松发出强烈的呼喊“为什么生我！为什么生我！”

影片以小主人公松松的悲剧结局激起观众感情上的波澜，进而引起沉思：应该用什么态度对待爱情与婚姻？应该怎样关心和爱护那些家庭遭遇不幸的孩子们？每一个当爸爸、妈妈的应该明确他们对孩子，对家庭，对社会承担什么责任？影片的主题反映了一个现实的社会问题。

影片题材已被许多小说、影片写过多次，并不新鲜，但是从一个较少为人所选用的新颖的角度来重新审视之，就获得了一种独特的效果。这个新颖的角度就是从松松这个孩子的观点来观察父母离婚，以及整个生活所发生的变化。虽然影片中也插入了陈佐的两段回忆，以说明离婚的原因，但那只是作为松松戏的背景。影片中父母之间的争吵、离婚、母亲再婚、父亲责骂、周围人的态度，都是通过孩子的眼睛所看到的。编导选择这个角度，颇有新意，也颇有深意。它给我们打开了一条新的思路：离婚不光是夫妻双方的事，也是同孩子有关的事情。它对孩子性格的形成、身心的发育，有着同样甚至是更为重大的影响。孩子有权利要求父母把他作为结婚、离婚中一个重要的因素给予考虑。影片中对陈佐、秦玉娟离婚的原因似乎处理得简单了些，但影片的主旨并不在此。它主要是指出他们的离异会给孩子带来什么影响。

《为什么生我》并不是笼统地、片面地否定一切性质的离婚，并不是主张没有爱情的夫妇还要勉强凑合下去，更不是用孩子为口实掩盖夫妻间可能存在的矛盾，而是将落脚点放在反对草率离婚，反对离婚后父母对孩子采取不负责任的态度上。这是一个带有一定普遍性的，值得深思的问题。

从孩子的角度、孩子的感受去表现家庭生活中的剧变，反过来也特别有利于展现孩子那不寻常的曲折的心理历程。影片在表现父母离婚给孩子造成深重的无法弥补的心灵创伤这一点上，的确是真实可信、深刻感人的。影片富有层次地刻划出小学生松松的心理。父母生下了松松，让他来到人间，他理应有权获得人生的幸福，然而，小松松的眼中，总是看到爸爸妈妈在激烈地争吵。他胆颤心惊地看着父亲烦躁地大步走来走去，母亲凄怜怨恨的脸色。乃至一只玻璃杯的被打碎，这些可怕而又无法理解的事情，从一开始就在孩子的心中灌注了惊恐与不安。他和父母的关系、他和同学的关系，都发生着使他畏惧的变化。他感到自己是别人的负担、累赘，但又不知该怎么办。影片中，小松松常常睁着一双充满稚气的大眼睛，观察着他周围的世界，思索着像他这样的年龄不可能思索明白的问题。他想看妈妈，却受到爸爸的责骂，他想为父母的重和做好事，但却遭到了拒绝。10 岁的孩子哪里能承受这么沉重的“负荷”和压抑！他的感情遭到彻底的伤害。在这种不利于儿童心理、生理发育的生活环境中，松松的性格怎么会不发生变态？松松变得忧郁、孤独、乖戾、自卑，爱慢慢地破灭了，恨逐渐地萌生了。我们看到一个由于受不到充分阳光和热而变冷、变态的孱弱的身躯，过早地萌发了恨的心灵。他恨奚落他的同学，恨抛弃他的妈妈，恨嫌他多余的爸爸，恨一切比他幸福的孩子，甚至不愿接受方老师的爱抚。松松的小脸扭曲了，心灵结冰了。

然而松松毕竟还是个孩子。尽管他挨过打骂，受过冷落，心理被扭曲，但他不会记“仇”，即使是在弥留之际，还要实现他那短暂一生中的憾事——希望父母和解，希望有一个温暖的家，希望再照一张全家福，希望再搭起他那铁皮小屋。他的愿望是那么稚气、善良、纯真、炽热，但还是在失望中死去了。影片对松松性格刻划得十分深沉细腻，变化有致，富有层次，又脉络清晰。

用电影的形式表现心灵的发展历程，特别是一个孩子的幼稚的心灵被扭曲的历程，应当说是很困难的。而《为什么生我》充分运用了电影这一特定艺术形式提供的可能性，透过直观的物质性的生活现象，揭示了心灵创痛的突变。影片中许多地方运用隐喻象征手法，使形象洗练、含蓄，余味无穷。比如，松松珍藏着一张全家福，因为是撕碎后又被松松笨拙地拼粘起来的，松松的脸被扭曲了。这里的隐喻是很深刻的，这个扭曲，暗示了松松的悲凄、孤苦、血泪、毁灭……再比如，他想爱自己的家，但家已像“落地的玻璃杯一样破碎了”，这个细节也十分形象。还有被踩坏的小铁皮屋、一只蝴蝶，都在激起和表达着松松复杂的内心活动，能使观众为之动容。尤其令人拍案的是影片中别出心裁地运用一只白鹅，点染烘托松松丰富复杂的内心活动。影片开始，就是一只动作迟缓的白鹅伴着松松向观众走来，空荡荡的天空、默默伸向远方的铁轨，构成单调、寂寞的背景，整个画面给全剧定下了抒情而伤感的基调。而故事的结束，影片又重现开头的景色，白鹅似在寻觅呼唤，发出执拗的提问：这一切是怎么发生的呢？这只孤独的白鹅正是松松幼小寂寞的心灵的缩影。这一切，把松松难以名状的复杂感受、他的追求和痛苦、他心灵的孤寂和变态，曲折有致地展现在观众面前，不能不令人同情又令人痛心。但影片没有停留在白鹅与松松表面的相似之处（如孤独），而是透过松松对白鹅变化无常的态度，在更深层次上去揭示人物内心世界的奥秘。比如堤岸上一场戏，松松痴情地望着偎依在母羊身边吃奶的小羊羔，他把鹅搂在胸前，突然，又烦恼地把鹅一把推开。透过这一搂一推，显示了松松的烦恼和失望。而松松嗾使白鹅追咬同学一场戏，则让人看到一个幼稚的心灵被扭曲成如此乖戾、粗暴。至于松松抽打白鹅这场戏，更是蕴藏了丰富的内涵。这里头有松松对爸爸的怨恨、对未来的恐惧、对自己的自卑自怜。他对自己的处境极度仇恨，但又无法摆脱。一个渴望爱和同情的小心灵却不幸被绝望和仇恨所蹂躏，正在痛苦地变态。影片中演员的表演也颇有光彩，尤其是小演员姬晨牧在导演的指导下，表演得有一定深度。

总之，在我国现有的家庭伦理题材影片中，应当说《为什么生我》是有自己艺术特色的，在主题的掘进方面、在艺术手法探索方面都作了创造性的追求，取得了催人泪下、发人深思的艺术效果。

影片获 1984 年文化部优秀影片三等奖、童牛奖。

（何静）

红衣少女

1984 年　彩色遮幅故事片
摄制：峨眉电影制片厂
编剧：陆小雅
导演：陆小雅
摄影：谢二祥
主要演员：邹倚天（饰安然）罗燕（饰安静）李岚（饰韦婉）朱旭（饰爸爸）

【故事梗概】

安然五六岁时就喜欢对不理解的东西问个究竟。现在她已 16 岁了，圆圆的脸、大眼睛、大嘴巴、高高的个子，同学们都叫他“ 假小子 ”。她敢在大街上旁若无人地大笑；毫无顾忌地穿着那件姐姐送给她的没有纽扣的大红衬衫；她除了学习好，还喜欢游泳、踢球、抄格言、记日记……

安然生活在一个四口之家里。爸爸整天站在画架前画他不被人赏识的画；妈妈是个整天围着锅台转，老是喋喋不休地指责别人的人；姐姐安静是个沉稳干练的姑娘。

为了有保送上大学的机会，妈妈和姐姐都十分关心安然能否评上三好生。但安然却没有信心。她告诉姐姐，一次班主任韦婉上课时，把宝剑莫邪（ye）读成了莫“ 斜 ”（xie），安然不假思索地举手，指出老师读错了。可韦老师非但不纠正，还指责安然不虚心。

安然在作文里批评祝文娟明明看见刘冬虎挨打，却不敢作证，并提出“ 应该怎样评价一个人 ”的问题。她把作文稿带回家，父亲说不错，母亲怕韦老师不高兴。最着急的是安静，她要妹妹“ 学聪明点 ”。为了帮助妹妹，安静去看望了小学同学、安然现在的老师韦婉，还送了电影票。

在评三好学生的班会上，祝文娟是“ 一致公认 ”的三好生，而对安然就意见纷纷：有的说她给老师提意见是自以为是；有的指责她爱打扮，穿没有纽扣的红衬衣；有的说她有意贬低班干部；还有的说她与男生一起去郊游；刘冬虎站出来说那天郊游，他少给了瓜农 5 角钱，是安然掏出 5 角钱付给了老大爷。韦老师一方面否定安然，一方面又动员大家选安然。

安然评上了三好生，爸爸的画被送去北京展览，真是“ 双喜临门 ”。可是安然在整理书桌时，发现了姐姐带回家的校对稿中，有一首韦婉写的极其蹩脚的“ 甩膀子诗 ”。联想到评三好时韦老师动员同学选她的情景，安然一下都明白了。她伤心地痛哭起来。

安然来到学校，从黑板上三好学生的名单里擦去了自己的名字，写上“ 安然明年再争取 ”几个字。她对韦老师直截了当地说：“ 我之所以评上，是你动员了大家，其实你并不喜欢我。 ”

学期结束了，同学朱晓玲因家境困难，中途退学，顶替母亲当了营业员；刘冬虎也因父母离婚，随母亲而去。姐姐因爱上一个有孩子的男人，在父母的指责声中离家出走。安然怀着同情、怅惘的心情送走了他们。

【评析与欣赏】

《红衣少女》是为真诚谱写的一曲动人的赞歌。影片通过一个 16 岁女中

学生的思索和感受，展现了变革时代的社会和人生，抨击了现代社会生活中尚存的带有封建色彩的陈腐的世俗的观念，从而“ 呼唤真诚，歌颂真诚 ”。

女主角安然是一个纯洁、诚实、坦荡的青年。她那憎恨虚伪，忌假如仇的性格，容不得半点灰尘污垢。她在课堂上直言不讳地指出韦婉老师读错的字；在作文中批评班长祝文娟“ 说假话 ”；她补上刘冬虎少给卖瓜老人的 5 角钱；她鄙视错误的评价的肮脏的交易，毅然放弃三好学生的荣誉……然而，安然本来无可非议的正常举动，却往往不被人理解、尊重和信任。安然为此痛苦、烦恼，但她始终坚定地维护自己真诚的生活态度。安然的性格包含了丰富的时代气息。她的思想特征代表着一种方向，一种趋势。她是变革时代的新人。当然，安然又是一个活生生的人物，在她身上有着孩童的稚气，有着中学生不谙世事的特点。她喜欢吃着冰棍遛街，喜欢踢足球、郊游、跳迪斯科，喜欢穿红衬衫。影片多角度、多色调地把女主角天真烂漫、纯洁无邪的形象，胸怀坦然、喜欢思索的气质和少女所特有的清醒与朦胧相交织的心理活动真诚感人地表现了出来。

影片中，导演始终注意把镜头对准安然内心深层的思想情绪的波澜，去步步深入、层次分明地开掘。比如，对安然在评“ 三好 ”过程中的心理活动就表现得丝丝入扣。在班会上，安然遭到无端的误解和指责。她心情沉重，眼睛低垂，可是不料韦老师又动员大家要选安然，这使安然感到茫然。当安然通过了半数，她在掌声中又一次垂下了眼睛。班会结束后，在回家的路上，车来人往的喧闹声烘托了她纷乱不安的心绪。当她走进宁静的林荫路时，耳边响起了韦老师的数票声和动员大家举手的话语。结合这组画外音，导演连续切入 15 个特写镜头，从安然忧郁的眼睛跳到白杨树上各种各样的“ 眼睛 ”，最后又落到安然流泪的眼睛。这组声画结合急促的镜头节奏，使人感受到安然颤抖而沉重的心灵。后来，安然回到家，无意中发现了自己“ 三好生 ”的来由。一向开朗快乐的安然第一次伤心地大哭起来。她断然在黑板上擦去自己的名字。她直率地向韦老师说出自己的看法。她那真诚而坦荡的目光使韦老师心慌意乱，不敢正视。这一层层心理情绪的演变和感情的流程，贴切细腻地表现了安然这个刚刚跨入青年时期的少女的独立思考和尊严。在她看来，真诚比“ 三好 ”的荣誉更崇高。

除了正面的心理剖析，影片还塑造了其他一些呼之欲出的人物，通过安然和这些人物的关系展开矛盾和对比，由此突出和强化安然的性格。这些人物关系看似简单，却潜在着并时时爆发出思想观念上的复杂冲突。

安然的爸爸是一位虽迭经劫难却不随波逐流，一辈子洁身自好，苦苦追求艺术真谛的画家。他的正直、善良、博学、幽默对安然的成长起着非常重要的影响。当安然向朱晓玲讲述自己对父亲画的理解，而父亲不觉被震撼时，在父女间流荡着的心灵贴近的温情，真是令人沉醉。然而，在对安静婚姻的态度上，安然又表现出与父亲迥然不同的观点和崭新的思想素质。安然的妈妈是个内心空虚，随波逐流的人。十年动乱扭曲了她的心灵。在她看来，“ 什么朋友呀，友谊呀，那都是瞎扯 ”。她把自己的生活态度强加到女儿身上，结果一次又一次给安然稚嫩的心灵带来创伤。当她说安然和男同学一起去郊游是偷偷摸摸时，安然气得跳了起来说：“ 我恨死偷偷摸摸了，妈妈，我看不起你。 ”安静性格内向、含蓄，但过于柔弱。她既不能分辨，也不能抵抗那些腐朽的世俗哲学。为了妹妹能评上三好，她违心地和韦婉作了交易。对自己真挚的爱情，她也不敢大胆表露。安然对姐姐既有痛心，又有同情和朦

胧的理解。班主任韦婉是一个思想僵化，心胸狭窄，又很世故、浅薄、虚伪的人。她的卑琐的心理与安然更是鲜明的对比。此外，还有爽直的朱晓玲、朴实的刘冬虎、乖巧的祝文娟这些同学。就是在这种真诚与虚伪、纯洁与世俗、坦荡与世故的矛盾纠葛中显示了各自的性格。

导演陆小雅说："在这部影片中，我企图把哲理性与抒情性渗透到叙事中来，把文学特性与电影特性水乳交融在一起。一种用电影手段，又让人得到品尝文学作品时的散文的韵味。"影片的确达到了这样的境界。

从结构来看，影片基本是按时间叙述了 11 天中陆续发生的事件。其中以安然在评三好学生前后的心理动作线为主干，并辅以其他人物构成的互相维系互相牵扯的社会网络线，这样纵横交织，互相渗透。不同的人对评三好有着不同的态度、心理和行为，同时他们每个人又因各自的生活经历而铺衍出一段段插曲，呈现出一种非戏剧式的生活化的开放性结构。影片运用纪实手法，把活泼零乱的生活原生形态如实地展现出来。家里的陈设，街上、学校、编辑部的场景都普通极了，人们各干各的事，同生活中一样自如，散发出扑面的生活气息和亲切感。然而透过这看似很"平淡"的生活的河流，它的深处却涌动着时代之潮。主人公的忧愁、苦恼、淡淡的心酸和感伤融贯在既生活化又典型化的细节、语言、动作之中，产生了动人的情愫，呈现出生活的辩证法：生活是美的，又是沉重的。影片将纪实性与抒情性巧妙地结合，达到了主客观的交织，使影片散而不散，自然流畅，构成了清新、淡雅、真挚、凝重、深远的艺术格调，透露出散文电影独有的神韵。

影片中一些道具、景物、细节的动用，音响、造型镜头的处理都显示出编导者的艺术功力。比如影片中安然穿的那件红衬衫，正是安然真诚坦荡性格的写照。它既表现了安然对美的复归的真诚呼唤，又表现了她勇于脱出窠臼，向世俗观念挑战的勇气。一件普普通通的道具，点化出一代新人的性格特征。

眼睛是心灵的窗户，影片多处在无言的画面中表现安然的那时而沉思，时而激情，时而犀利，时而忧愁的目光，由此表现安然的内心世界。特别是安然对韦老师说她已知评三好的幕后情况时，用了一个眼睛的"大特写"镜头，那样晶莹、明澈、锐利，使人深切感受到这个女孩心灵的美丽纯真。影片中还两次出现白杨树上那一个个拟人式的"眼睛"，似乎都在寻求对社会、对人生的答案。显然是暗示了安然波动着的处于几种不同状态的心情，标志了主人公独立思考的精神和对世界认识的升华。这些眼睛充盈着诗情画意，使影片平添了不少艺术魅力。

影片中人物的语言十分准确、明晰，像安然那些无拘无束的议论、对姐姐讲述日记的话、受了委屈后迸发出的话，以及她对父亲的油画畅谈的感受和理解都是那么充满个性，那么精美，富有感染力，富有诗意。还有爸爸蕴含深意的油画、影片中那首《闪光的珍珠》主题歌，都使人情不自禁地要展开理想的翅膀去寻求那些新的崇高的东西。

此外，影片中安静回溯往事的自述、向母亲提问的小安然、小姑娘向安然借童话书以及他们饶有风趣的对话，还有白洋淀上浮云、湖水、芦苇同安然沉思的脸部特写层层叠印，伴以安然主观想象的那独特的枪炮声造成的对战争年代的联想……让我们感受到时代的变迁和一代人的成长，给人留下隽永的思索和无尽的回味。

该片获 1984 年文化部优秀影片一等奖，1984 年金鸡奖、百花奖。

（何静）

五女拜寿

1984 年　彩色戏曲片
摄制：长春电影制片厂
编剧：顾锡东
导演：陆建华　于中效
总摄影：王启民
摄影：李俊岩
演员：董柯娣（饰杨继康）徐爱武（饰杨夫人）何英（饰杨三春）何赛飞（饰翠云）

【故事梗概】

京城，杨府正在为杨继康、杨夫人庆寿。5 个女儿分携 5 个女婿前来拜寿。4 个亲女儿分嫁官绅、首富争着献上重礼，抢着要接父母到家里享福，唯有领养的 3 小姐嫁了穷书生，前来祝寿只献上二双亲手缝制的寿鞋，所带银两又被盗贼窃走，两人空腹而来，杨夫人满心不悦，命丫环领他们到厨房吃饭，随后与其他女儿、女婿摆开庆寿宴席。丫环翠云为三春夫妇打抱不平，三春告诉她：自己并非杨夫人所生，当年生父遭奸相严嵩陷害，多亏了杨叔叔作为养女，她没齿难忘养育之恩……

三春夫妇没钱没势，连下人也瞧不起他们，翠云气不过打了二小姐的丫环一巴掌，杨夫人偏袒二女儿竟将三春和女婿逐出杨府。亏得丫环翠云将积蓄银两赠他们做路费才暂解急难。

再说杨继康因堂兄杨继盛上本弹劾严嵩遭株连，众女婿一听岳父有难，一哄而散，顷刻间儿女们各奔东西，只抛下老俩口形影相吊。

杨继康终因杨继盛案抄没家产削职为民，仓惶之中，二老买舟南下投奔众女儿而来，随从只有丫环翠云。杨老夫妇满怀希望而来，却不料长女做不了主，二女儿嫌贫爱富，4 女、5 女有心收留二老，无奈公公为避嫌，气走了杨老夫妇。杨老夫妇走投无路，在荒郊野外的城隍庙暂避风雪。翠云为救主，冒雪乞讨冻僵在雪地中，被三春的小叔邹士龙救回。

三春听说养父母落难城隍庙，踏着满天风雪寻访二老，杨老夫人正欲投河，三春赶到，老夫人痛悔交加。

三春将父母迎回草堂度日，这一天考中状元做了巡按的邹应龙一路私访回到家乡，见过娘子三春，拜见了岳父岳母，告诉他们，此一行正为了微服私访查奸党，参奏严嵩为国除奸。

转瞬间风风雨雨又 3 年，严嵩垮台，杨继康沉冤昭雪，又值大寿喜庆，认贼作父的长女婿被杨继康逐出家门；见财眼开的二女儿、二女婿被老夫妇怒斥，无颜离去；此时门外传来一片喜庆之声，原来老夫妇又收下丫环翠云为义女，为她和邹士龙成亲，如今新婚伉俪双双前来拜寿。三春手捧托盘向二老走来，二老迎上前去，老夫人掀去红布，托盘中盛着祝寿的礼物，仍是三春亲手做的寿鞋一双。

杨氏一家，两个养女与乘龙快婿向二老拜寿，长女元芳，四女、五女与各自夫婿也同向二老拜寿，大厅内喜气洋洋，充满天伦之乐，大厅外，一扇大门挡住了大女婿、二女儿夫妇和恶婢夏莲。

【评析与欣赏】

《五女拜寿》荣获第五届中国电影金鸡奖最佳戏曲片奖和文化部 1984 年优秀戏曲片奖。

这是一部由越剧改编的戏曲片，越剧属地方戏种，《五女拜寿》能够突破地域和艺术样式的界线赢得观众，同时获得专业电影大奖和政府奖的主要原因至少有三，那就是：一，肯定和讴歌了传统价值观。二、演员阵容整齐，而富于活力。三、从舞台搬上银幕的过程中，注意了在保留戏剧原有优势前提下的电影化。

《五女拜寿》摄制于 80 年代初，正是我国社会冲破封建专制主义，我国文化界冲破长期文化专制主义束缚，走向改革开放的起步阶段。这是一个承前启后的历史时期，说它承前启后，主要是指当时我们虽然在政治、社会领域打倒了“四人帮”，开始清算“极左”思潮，但我们仍难免因袭着旧的文明，社会在表面上前进了，但旧的意识形态仍然落后于社会的发展。另外，又由于长期以来我们的社会科学与伪科学，文化与伪文化、僵死的传统和富于生命力的传统鱼龙混杂，常常是否定了错误的、腐朽的东西，但代之而起的却并非都是代表一个民族奋起前进的富于生命力、竞争力的东西。但是我们毕竟在付出惨痛代价后认识到一个民族不前进、不变革就没有出路，我们毕竟看到了改革自强的曙光。这种社会的变革反映到艺术领域亦呈现出一种既否定了过去又留恋于过去，用“新的”旧观念否定“旧的”旧观念的现象。《五女拜寿》正诞生于这种特定的社会文化背景之中。

《五女拜寿》肯定了中国社会以家族为基础的传统伦理亲情，讴歌了富贵不能淫，贫穷不能移，冤仇相偿，知恩图报，忠贞信义等传统道德观、价值观。无论这些传统价值观有多少进步意义或有多少消极意义，但有一点是可以肯定的，它们正是“拨乱反正”之前，在中国社会中实际上长期被否定的价值观。因此，当《五女拜寿》在“拨乱反正”的 80 年代初诞生之际，立即获得相当多的观众，尤其是当时的中老年观众的热情关注就是理所当然的了。影片肯定的正是中国社会得以延续数千年又常遭否定的维系家庭与社会的传统价值观。中国的古代社会生产力水平低下，人们依赖于结成亲缘关系的群体维持基本生存，后来又需要以亲情为纽带获取和保障更大的利益，以血缘关系为纽带的家庭、亲情的确是中华民族长期以来稳定巩固、发展，适应社会的基本保证。当然，影片对传统价值观的肯定也有它的负面作用，那就是它同时也反映了长期以来存在于中国社会的“人制”而不是“法制”思想，中国的平民由于统治者的长期愚民政策使然，出于一种对自由的逃避，常常自觉或不自觉地放弃权力和权力的争取，生活安定、幸福，他们意识不到这是社会进步、共同创造的结果，而归功于某一明君；生活无着，苦难深重，他们归因于这个社会缺少明君，而等待和呼唤清官良臣来收拾残局，拯百姓于水火。数千年来无论压迫多么酷烈，生存多么艰难，即使到了最危险的时候，有的人也不愿或不敢发出“最后的吼声”，而幻想着，企盼着终有一天会有一个清官或一个明主出现，替自己拨开乌云，重见天日。把个人的荣辱兴衰全系之于某个明主、清官个人，这是中国社会稳定、延续数千年的重要原因，也是中国社会长期停滞不前的重要原因之一。《五女拜寿》肯定了这种“清官意识”，肯定了这种人制思想：明主查办了奸臣，冤案昭雪，恩仇相报，骨肉团圆，皆大欢喜，这种等待青天大老爷拯救自己的思想与中华民族的传统心理积淀相吻合，因此，这又是《五女拜寿》被相当多的观众

所认同的重要原因之一。这是影片成功的社会因素。

《五女拜寿》获得成功的第二个重要原因是演员阵容整齐而富于活力。《五女拜寿》由浙江省越剧“小百花”剧团演出。所谓“小百花”是指当时浙江省利用汇演的机会，在几年时间里，把全省的越剧新秀选拔上来组成的演出团体，这个剧团成员的年龄小的不过十几岁，大的亦只有 20 出头，是为“小百花”。《五女拜寿》有老生、老旦各二，小生 6 个，花旦 9 个，演出时这些女孩子们个个扮相俊美，声腔婉转，真正是唱做俱佳，满台芳菲！用当时某些评论家和普通观众的话说是“如落入玉盘中的颗颗明珠”。不仅十几个主要人物扮相俊美，甚至连家僮、丫环也个个像“糯米汤团，光洁可爱”，这些青少年演员不仅在舞台上个个光彩照人，由于拍影片时正值他们的黄金年龄，尽管是第一次拍电影，她们也很快地适应了舞台艺术和电影艺术这两种不同的艺术形式的转换，较快地适应了电影的场面调度，镜位的要求，尤其是她们的表演迅速由舞台戏的程式化跃进到电影的内心化境界，变舞台动作为生活动作，显得自然、真切、生动，深深地打动了观众，获得观众的认同。由于这次特殊的艺术实践，她们中的许多人在以后的影视创作中也获得极大成功，成为国内影坛有影响的新星。如饰演丫环翠云的何赛飞在《大红灯笼高高挂》中成功地饰演三姨太，饰演小姐的陶惠敏在故事片《红楼梦》中成功地饰演林黛玉，在电视剧《杨乃武与小白菜》中饰演小白菜而获最佳女主角奖，等等。可以说，一部《五女拜寿》复苏、振兴了古老的越剧艺术，也发掘、培养了一批影视新星。

《五女拜寿》获得成功的第三个因素，是在由舞台转向银幕的过程中突出了视觉艺术的优势。影片打破了舞台剧的时空关系，充分利用视觉艺术时空自由转换的特长，把原舞台场景拉开，把原剧的 7 个场景扩展为 25 个，即使原舞台上的内景也根据剧情需要加以扩展。同时为了增加氛围，渲染情绪，又将原剧全部白天的气氛，分别改为晨、昏、夜等不同时间，通过光影、色彩的变化揭示人物心理，营造出感人的环境氛围。另外，对故事中应突出的情节，也通过镜头“强化”，对某些只适应舞台表演的情节，在不影响故事发展和揭示人物性格的情况下也做了适当的删削。这些“二度创作”使改编后的戏曲艺术片比之于原舞台剧，场面更开阔、逼真，故事更集中，情节发展更紧凑，从而使观众更紧密地融入情节发展之中，有效地调动了观众的审美情绪。

《五女拜寿》还发挥了电影视角的灵活多变优势，采用了多角度，多层次，多镜位的拍摄，和舞台剧相比，增加了视点，使观众产生置身故事之中的感觉，大大丰富了视觉影象，改变了戏剧舞台平面单一的空间局限。例如：影片开始时，大幕拉开，4 对青年夫妇，4 个丫环，在喜庆的音乐声中登台亮相，在舞台上通常只能简单地依次平面展示人物与场面，但改编成电影时则既有大全景的镜位，也有各种富于表现力的镜位，分别用正、反、仰、俯、全近等不同的视点、角度、景别，拍摄了四夫妇下轿，和众女、众婿、及抬寿礼的丫环，家丁向前行进的状况。一个近于“过场”的戏剧场面，通过镜头的分切和多层次的场面调度，通过电影的独特语言，叙述得层次分明，有声有色，使观众身临其境，而感觉不到舞台的局限。

故事符合民族传统价值观（其中确有积极的一面，也有消极的一面）；演员阵容整齐，富于活力；再加上富于创造性的电影化改编，这三大因素是戏曲片《五女拜寿》拍得赏心悦目，获得成功的重要原因。

（春雨）

谭 嗣 同

1984 年　彩色片
摄制：长春电影制片厂
编剧：刘耕路
导演：陈家林
摄影：安治国
主演：达式常（饰谭嗣同）

【故事梗概】

公元 1898 年 6 月 11 日清光绪皇帝颁布诏书，决心变法维新。召见康有为，电召梁启超、谭嗣同赴京。慈禧太后闻讯命荣禄任直隶总督兼北洋大臣，拱卫畿辅。

谭嗣同应召路上看到黄河岸边哀鸿遍野，深感不变法不足以强国。

谭嗣同来到京城与康有为、杨深秀等维新派相聚，他们感到皇上下诏变法以来，总觉步履艰难，慈禧太后处处阻挠，王公大臣阳奉阴违，而一般小民更有不问是非，妄想借变法以自肥的。守旧与维新势同水火，光绪的政令根本无法实施。新旧两派为了扩充实力又都瞄准了新军阀袁世凯，老奸巨滑的袁世凯八面玲珑，两边讨好，不动声色。

1898 年 9 月光绪帝召见谭嗣同，君臣二人一言一行都被左右太监密报慈禧太后，刚毅、怀塔布等旧臣更从中阻挠，架空光绪。谭嗣同等为推行新政，革除积弊，抓住礼部六堂阻挠维新派王照奉折事，奉请皇上，罢免了怀塔布等 6 大臣。维新派初战告捷，满朝大臣则如丧考妣，状告到慈禧那里，慈禧悲叹：这天下乱了！保守势力开始调兵谴将，伺机反扑，荣禄奉西太后令暗调董福祥、聂士诚部进驻天津，调袁世凯进京，密谋借 9 月天津阅兵之机废掉皇上。

光绪实际被软禁了，他传出密诏：“今朕位几不保……设法相救……”情况紧急，谭嗣同决定亲自出面力劝袁世凯起兵勤王，拯救变法，背水一战。

谭嗣同冒雨会见袁世凯要他率兵杀掉荣禄，对西太后实行兵谏。袁世凯表示：一定竭尽死力，诛除奸贼，保护圣上。谭嗣同以为乌云散走了，袁世凯却飞驰京城将谭嗣同此行密报慈禧，慈禧、荣禄等火速由颐和园返回紫禁城，发动了历史上著名的戊戌政变。

光绪被幽禁，慈禧太后重新垂帘听政。清兵开始满街搜捕维新派人士，大刀王五想保护谭嗣同杀出京城，谭嗣同却要他先救出皇上，王五告诉他力量微小，难以成事，谭嗣同长叹一声表示放弃逃出，要取义成仁，梁启超也劝谭嗣同随他出走日本，亦为其拒绝。

谭嗣同最后拒绝了刚从家乡赶来的妻子的劝阻，终于将机会变成永别，被清兵押走。

菜市口刑场，临刑的谭嗣同高呼：“有心杀贼，无力回天，死得其所，快哉快哉。”慷慨赴刑。

血水和雨水一起洒满了菜市口。

【评析与欣赏】

《谭嗣同》是一部以中国近代史上最著名的历史事件“戊戌变法”为题

材的历史片。但影片并没有表现变法的全过程，而是截取了变法斗争的高潮部分,以谭嗣同奉诏进京到变法失败伏尸菜市口的 30 多天所发生的事变为纵线，全方位地展示了围绕变法，革新派与守旧派，朝野，宫廷、官场与民间的各种立场、态度及复杂斗争，生动展示了 1898 年夏秋之交，中国社会的政治风云和社会面貌，热情讴歌了以谭嗣同为代表的革新变法志士仁人为民族富强而献身的崇高精神。

发生于近百年前的戊戌变法是中国近代史上最震撼人心的历史事件之一，它以变法维新的领袖人物康有为、梁启超仓惶出走东瀛，谭嗣同等“ 六君子 ”慷慨就义，以身殉国为结束。但这个结束同时也成为中华民族改革、发展的前奏曲：历史是一条不会停歇的长河，联着过去，系着未来。而一部优秀历史题材影片的最根本标志，就是看它是否能够在别人已经说滥了的故事和错综复杂的历史事件中，寻找出足以警醒后人的某种精神的闪光。是立足于现代，以现代人的视角重新审视历史、重新理解历史，使历史借助于古人的躯壳焕发出启迪后人的现代意识；还是满足于跟在古人、古籍后面爬行，依据专制正统史籍或参照一点野史“ 再现 ”一个古老陈旧的过去？这应该成为历史题材影片创作中雅俗、高下的最重要区别。在这个意义上，影片《谭嗣同》在当时的同类题材影视作品中取得了较大的突破。

影片《谭嗣同》具有较强的现代意识。从来的历史题材影视作品写政变、特别是宫廷政变，兴趣都多在展示宫闱斗争的“ 秘史 ”，满足人们的窥私癖，电影为大众文化的属性所决定并不排斥这一点。但是，《谭嗣同》的创作者却突破了这一窠臼，不刻意去渲染秘史，而从大处着眼展示了政治漩涡中的人，通过对历史事件中的人的揭示，使我们具体、生动、形象地把握了一个时代，并由此引发出某些富于启示性的思索，融贯今古。

影片的人物塑造处处闪现着现代人的现代意识。

《谭嗣同》中的光绪皇帝一反过去某些同类题材影视作品的观点，没有表现他的似乎已成定论的唯唯诺诺，软弱无能和唯西太后之命是从，而是主要表现了他在权限之内的唯才是举，果断坚决，同时也揭示了他做为一个封建统治者，变法维新的根本目的是为了祖宗基业，大清江山不至于断送在自己手里，是为了巩固封建统治。其实，以今天的观点看来，他的这种改革正与一个民族的振兴富强相对立，不可能从根本上将一个民族由衰颓中救出来走向振兴。因此，当时的改革派想通过这样一个皇上实现使民族富强的理想和守旧派依靠西太后反对变法，保住特权，为了既得利益不惜牺牲民族大业并没有本质的区别，他们都不可能从根本上改革旧制，振兴中华，这是光绪和改革派的历史局限，这种局限注定了他们的改革必然以失败而告终。也正因为在当时的历史条件下他们无法跳出这个局限，所以当谭嗣同等人为了那么一次并不想从根本上触动封建专制制度的“ 维新 ”而付出生命的代价，当他面对屠刀高喊着“ 有心杀贼，无力回天 ”以热血来祭这次和此前的中国历次以失败而告终的有限度的改革时，这幕悲剧就实在是令人惊心动魄了——历史总是惊人的相似，今天，当戊戌变法已经过去 90 余年后的当代中国，改革仍然是一场艰难的革命，仍然要付出沉重的代价。影片《谭嗣同》的确具有鉴古知今的魅力。

《谭嗣同》在运用电影语言塑造人物时，它的某些细节表现得十分精彩。例如：慈禧得知光绪的老师翁同和极力向光绪帝举荐谭嗣同力倡变法时，逼光绪忍痛解聘了恩师。影片中君臣告别的一场戏是在紫禁城的外景拍摄的，

光绪在轿内“偶然”看到老师跪在大雨滂沱中，向他辞别，他则在行进中以目相向，君臣泪雨俱下，整个段落只有一句台词，翁同和哽咽着：“皇上……”这场戏以光绪和翁同和的主观视点相交替，镜头横移，更增加了情景交融，凄凄惨惨戚戚的氛围，有力地烘托出光绪皇帝在当时的情境下，做为一个政治家不得不以小的牺牲求得政治大局稳定的委曲与韬略。

另一场戏，慈禧已经决定镇压维新变法运动，她在召见光绪时冷嘲热讽：“我对你的事管得那么多，是不是老糊涂了？”光绪随口应了一句：“是……”这种下意识的回答于不经意中揭示了光绪在懦弱外表下的愤懑与积怨，展示了人物性格的多侧面，展示出对立双方激烈的心理冲突。

但是，影片在人物塑造上的现代意识更集中地还是体现在主人公谭嗣同形象上。影片中有两个很有气势的大场面，导演陈家林颇擅长将细腻的心理情感抒写与气势磅礴的大场面相结合，以造成浓厚的戏剧效果和强烈的视觉冲击力，影片中谭嗣同长揖黄河与伏尸菜市口两个大场面就比较集中地体现了这种特点。前者从情节上交待了谭嗣同应召赴京途中所见：骨瘦如柴的老汉，裸体乞讨的幼童，瞎眼的婆婆，倒毙的女尸，哀鸿遍野，满目疮痍……但这场戏又不仅仅是情节的演进，它同时又具有强烈的情感张力，这场戏的46 个镜头，每一个都宛如套色木刻，合起来又构成一幅长卷，绘画感很强，特别是谭嗣同面对奔腾不息的黄河长揖抵地的画面更成为一种意象，成为一种“有意味的形式”，大笔勾勒出谭嗣同变法维新的思想基础，展现了戊戌变法的社会背景。

谭嗣同等六君子伏尸菜市口一场戏是戊戌变法的高潮，也是影片的高潮，编导，场面调度，画面造型，表演都突破了历史的真实而倾注了创作者浓烈的情感，把这个悲剧的结尾拍得酣畅淋漓，大气磅礴：影片中先是谭嗣同等六志士被缚在刑车的十字架上，造成一种基督受难的审美效应。编导又充分发挥艺术想象力，让谭夫人抬棺为谭嗣同送行，谭嗣同在围观者的议论、叫骂、好奇和冷漠中高呼“有心杀贼，无力回天，死得其所，快哉快哉”，然后从容走向砍头的木墩，轻轻吹去木墩上的小虫，引颈就义……这场戏交错使用中、近、全、特写等 120 多个镜头，拍得张弛有度，疏密得体，一步一步地把审美者的情绪推向高潮，显示出创作者从容不迫地驾驭全局的深厚功底。

谭嗣同就义这场戏无论场面调度，画面构图，气氛营造，剪辑技巧，演员表演都堪称中国同类题材的经典段落。

这部影片的成功，得力于演员的精彩表演，得力于导演对表演元素的恰当运用。达式常饰演的谭嗣同既有饱满的激情，又内在深沉，把一个“有心杀贼，无力回天”的爱国志士表现得淋漓尽致。饰演慈禧的王玉梅，既表现了慈禧做为封建政治家的残忍狠毒，又表现了她作为常人的母子情，在当时具有突破的意义，因获第五届“金鸡奖”最佳女配角奖。其他几个角色如严彼得饰演的袁世凯，宋晓英饰演的谭夫人也另具光彩。

如果说这部影片还有一点遗憾的话，那就是因篇幅限制，太紧了一些。尽管是只截取变法斗争的高潮部分仍感觉太仓促了一些，某些地方还欠细腻，不够沉着，在人物塑造上本可以更有血有肉之处也没有深入展开，缺少一点层次。只用 13 本胶片来表现一个古老民族的一次历史性的改革，无论如何都太紧张了一点。

戊戌变法从发动到失败只持续了百天，史称百日维新。这次事变迄今亦

接近百年了。做为一个现代人，做为谭嗣同和当年只将“六君子”当做茶余饭后笑谈的群氓的后代，每当想起当年那场动魄惊心的历史事件，我们就不能不为中华民族的苦难深重而动心。谭嗣同是因为痛感中国历来改革因没有流血而足以警醒后人才放弃求生的可能的，那么，做为谭嗣同的后人，我们无论如何也不应该让那些志士仁人的血白流了！

（春雨）

高山下的花环

1984 年　彩色宽银幕故事片
摄制：上海电影制片厂
编剧：李准　李存葆
导演：谢晋
摄影：卢俊福　沈志　宋永佳
主要演员：吕晓禾（饰梁三喜）唐国强（饰赵蒙生）何伟（饰靳开来）童超（饰雷军长）盖克（饰韩玉秀）王玉梅（饰梁大娘）

【故事梗概】

山脚的小河瀑布旁，我军某部九连的战士们在洗浴、嬉戏，炮排长靳开来的倒立赢得了喝彩。连长梁三喜接到营部批准他探亲的报告，战友们都为他高兴，他却考虑到新来的指导员赵蒙生即将上任，决定推迟探亲。

赵蒙生原是军宣传处的干事，高干子弟，下连队当指导员不过是为了“ 曲线调动 ”。对于他的到来，梁三喜热情接待，全连列队欢迎，赵蒙生却在难以名状的心境中致了答辞。梁三喜似有所觉，颇感诧异。

九连的训练严格、艰苦，司号员金小柱奉连长之命照顾指导员，赵蒙生却对连队的一切漫不经心，他满心想的是及早调回大城市，过舒适安逸的小家庭生活。直性子的靳开来看不惯赵蒙生，气呼呼地找连长提意见。

梁三喜接到妻子韩玉秀的来信，不由得回想起玉秀第一次来连队探亲的情景……如今，玉秀临近分娩，虽然很盼望丈夫归来，但又能体谅他。赵蒙生的不称职使梁三喜迟迟不能探亲，靳开来购好车票，催促他尽快启程。

中越边境的形势紧张起来，赵蒙生的母亲吴爽频繁活动，赵蒙生也日益焦急不安。九连接到开往前线的军令，赵蒙生的调令也下达了，他临阵脱逃的可耻行为遭到梁三喜的严厉抨击。在战友们的推动下，赵蒙生随队来到云南前线。激战迫在眉睫，吴爽却打电话给雷军长，要求调回儿子。军长大发雷霆，训斥之声响彻长空，震动了每个战士的心。赵蒙生羞辱交并，咬着牙向战士表示，是英雄是狗熊战场上见！

战场上，九连担任尖刀连，穿插向前。火线上，靳开来被提升为副连长，他决心以死相报。在拂晓前发起的攻击中，一场恶战，金小柱的腿被炸断，小北京因臭弹未爆而身亡，靳开来为解救全连的干渴去砍甘蔗，回路上踩响地雷牺牲；梁三喜为掩护赵蒙生饮弹而亡……他们留下的遗物是：一张全家福照片、一本《战争论》、一张欠账单……

战后为英雄们嘉奖，唯独靳开来没有受奖，雷军长为他大声疾呼，他的妻子杨改花却表现出惊人的谦让。雷军长强忍失去爱子小北京的巨大悲痛，去安慰其他烈士家属，并诚恳地帮助教育吴爽。梁三喜的母亲和妻子为节省路费步行赶来，用抚恤金和卖猪的钱还账。在烈士家属面前，吴爽猛醒，赵蒙生陷入深深的忏悔。

雷军长致军礼目送梁大娘一家远去……

【评析与欣赏】

根据李存葆的同名小说改编的《高山下的花环》是一部富有开拓性的战争题材的影片。它在揭示战争残酷性的同时，触及到尖锐的现实矛盾，并以

性格鲜明、血肉丰满的英雄形象的塑造，充分展示出人物美好的心灵，从而谱写出一曲崇高悲壮、震撼人心的爱国主义颂歌。

从影片的样式上来看，《高山下的花环》是一部“崇高壮丽的诗情悲剧”（谢晋语），它格调雄浑、高昂，而又抒情细腻。导演善于从影片所反映的生活内容出发，从中“开掘崇高的、美好的、有价值的东西”，予以诗意的表现，使人在影片以情动人和以理服人的交融统一中感受到强大的艺术魅力。如梁三喜对玉秀的 3 次回忆，影片以带有虚化色彩的镜头画面，着意渲染一种暖色、温柔的情调，细致入微地表现梁三喜对妻子的思念之情。玉秀分娩在即，梁三喜的探亲假已被批准，却因连队的事而一再推迟，他愈是思念妻子，就愈发见出他以部队为重，以大局为重的军人情怀。再如，梁三喜牺牲的噩耗传来，银幕上出现了玉秀因震惊而呆滞的双眼和她突然间被盼盼的哭声唤回到现实，晃晃悠悠走去的身影，接下来，留在画面中的是梁大娘承受了巨大痛苦的一张苍老、凝滞的脸……这里人物没有哭泣，然而，那强烈的悲剧力量却蓦然间攫住了观众的心。“玉秀哭坟”的场面，是用 3 台机器，以各种景别、不同角度拍摄的，那令人心碎的镜头画面，那悲痛欲绝的哭声，那哀告亲人在天之灵的诉说，更是如雷击般震撼着观众的心。还有，梁三喜为掩护赵蒙生而牺牲后留下的那张鲜血染红的欠账单，梁大娘和怀抱盼盼的玉秀为省钱还账一路步行来部队奔丧的情景，以及梁大娘用抚恤金还账的场面，都无不具有催人泪下、发人深思的艺术感染力。透过这些真挚深厚的夫妻情、骨肉情、军民情，我们看到了质朴无华的妇孺百姓那金子一般闪光的心，感受到的是与这些人之常情交融在一起，并由此升腾而起的崇高伟大的爱国之情。这种内在的动情力是自然而然地从影片的情节和场面中流溢而出的，它不是煽情。而是合情合理而又恰到好处的艺术表现。这种既催人泪下，又使人奋发昂扬的悲壮之情，正是悲剧应有的审美效应，它使我们在痛快淋漓的情感渲泄中得到了心灵的净化和精神、人格的升华。

从人物形象的塑造来看，由于导演明确地“把人物灵魂的探索”提到创作的中心位置，努力“把人物的内心世界所蕴藏的容量揭示出来”，并力求“在平凡中见伟大”，所以，影片所塑造的那些“位卑未敢忘忧国”的英雄，既个性鲜明而又有一定的心理深度，完全冲破了高、大、全的虚假模式，使人感到血肉丰满、真实可信。对于梁三喜，影片在表现他朴实宽厚、坚毅刚强的性格和英勇献身精神的同时，着意揭示了他丰富的情感世界。如他与玉秀的夫妻恩爱之情，对亲人的思念之情，他怒斥赵蒙生搞“曲线调动”时的愤激之情，他对越南侵略者的仇恨之情……这些真情的流露，使这位富有“人情味”的英雄自然走入了观众的心中。在塑造靳开来的形象时，影片不仅通过他与妻子、孩子一起照相、嬉戏的欢乐场面和他带着全家福相片上战场的细节，表现了他深挚的夫妻情、父子情；通过他争带尖刀排向梁三喜说出的一番掏心窝子话，表现了他将死的危险留给自己，生的希望让给别人的崇高战友之情；而且，还突出地刻划了他爱发“牢骚”，敢讲真话，敢于嘻笑怒骂地抨击不正之风的性格特点，表现了他爱憎分明、嫉恶如仇的可贵品质和一片赤子之心。仗义执言的正义感使人物与观众之间有了心灵与情感的沟通，因此，观众由衷地为他的真话、直言而拍手称快，为他的“死不瞑目”而深深痛苦，为他立功却未受奖的身后遭遇而愤愤不平。曾一度怯懦自私、几乎临阵脱逃的赵蒙生，是一位在血与火的洗礼中转变和成长起来的英雄。对于这个形象的塑造，编导注意抓住人物在不同时期、不同环境中思想感情

和精神状态的复杂变化予以充分的展示，令人信服地表现了他在战友们革命英雄主义精神的感召下，在烈士鲜血的激励下所引起的思想和灵魂的震动，以及他猛醒后置生死于度外，奋不顾身投入激战的转变过程。真实而又有深度的性格刻划，使观众接受了这位复杂的转变型英雄，并进而思索这一形象所具有的现实意义。

影片中韩玉秀和梁大娘的形象也很感人，在这两位普普通通的劳动妇女身上，集中地体现出我们民族的传统美德和崇高爱国主义精神，温柔贤淑的玉秀，钟爱丈夫，孝顺婆婆，以柔弱的身躯、坚韧的毅力承担着家庭重担，全心全力地支持丈夫戍边卫国。影片以伴着梁三喜的画外音出现的玉秀踏雪背柴、打水、喂猪的一组镜头，和以梁三喜读信出现的玉秀的画外音，生动感人地揭示了人物精神和心灵的美。深明大义的梁大娘，是当年沂蒙山革命根据地的妇救会长、支前模范，先后为祖国献出了 3 个儿子。三喜为国捐躯后，她用抚恤金和卖猪的钱还账，想到的是“人死债不能死”；她强忍巨大的失子之痛说出的是“咱中国总得有人保”，“孩子为国而死，值得”这样掷地有声的话。这是何等质朴而又崇高的精神境界！它不是一般的传统美德，而是升华到新的思想高度的美的精华。有这样的人民，我们的国家和民族就有希望。对此，任何赞美的语言都显得苍白无力。影片以目送梁大娘一家远去的雷军长面向观众庄严、肃穆行军礼的镜头作结，这感人的画面，不只传达出对烈士家属、子弟兵母亲、人民群众的崇高敬意和无限深情，更以其撞击心灵的震撼力，留下了无尽的思索……

在讴歌和表现美的同时，影片还大胆地揭示出我军内部的矛盾和社会生活的阴暗面，并通过正义力量同丑恶现象的斗争，有力地鞭挞了丑。吴爽搞曲线调动，将后门走到了流血牺牲的战场上，对此，一身凛然正气的雷军长拍案而起，坚决抵制，传达出人民群众对不正之风深恶痛绝的心声。靳开来立功而难以记功，又是雷军长一声“天理难容”的怒吼，传达出人民群众的愤激之情。此外，影片还通过梁三喜牺牲后的欠账单，反映出沂蒙山区群众生活的贫困；通过雷凯华牺牲在两发“臭弹”之下，深刻揭示了“文化大革命”给我们国家带来的后患，以引起人们的警觉和反思。对社会矛盾和阴暗面真实而又深刻的揭露，无疑出自于编导者直面人生的胆识和作为人民艺术家的强烈社会责任感，影片也因此而成为一部有深度、有力度的革命现实主义佳作。

影片《高山下的花环》1985 年获《大众电影》百花奖最佳故事片奖，文化部优秀影片奖，第五届“金鸡奖”的最佳编剧、男主角、男配角、剪辑四项奖，它“体现出导演谢晋在演员的选择和表演处理，以及对其它艺术部分作用的发挥方面所具有的深厚艺术功力”。

（修倜　李显杰）

黄山来的姑娘

1984 年　彩色片
摄制：长春电影制片厂
编剧：彭名燕　毕鉴昌
导演：张圆于　彦夫
摄影：王吉顺
演员：李羚（饰龚玲玲）丁一（饰大妈）

【故事梗概】

80 年代的北京，齐家的小保姆玲玲因为短了一两肉和售货员论理，她怕主人家说她买菜时捣鬼。归来路上和她一起到京城来打工的大妈告诉她，玲玲的哥哥赌博，嫂子劝阻不成回了娘家，正在闹离婚呢。

回到齐家，玲玲看到齐母正在和女儿小娟核对她的买菜账，玲玲每天除了买菜、做饭，收拾屋子之外还要为他们洗大量的衣服，玲玲越勤劳，他们越瞧不起玲玲。那一天，玲玲回到齐家发现齐母和小娟正在翻她的行李，原来小娟的一条黑毛衣找不着了，她怀疑是玲玲偷去了，玲玲受到了莫大的侮辱，她去商店买了一件同样的毛衣赔给小娟，告诉她自己没偷东西，小娟蛮不讲理地撵她走。

玲玲和大妈商量后决心离开齐家，正在收拾行李时，小娟突发腹膜炎，玲玲摒弃前嫌将她送急诊，然后在手术单上代表家属签了字。小娟得救了，她告诉玲玲：毛衣没丢，错怪你了，并挽留玲玲，但等她病好后，玲玲还是走了。

玲玲来到柳家，还做保姆，侍候一产妇柳红荣。柳红荣和一个青年工人原在一个车间工作，结婚后，那个工人调到《生活杂志》社做了编辑，柳红荣为了家庭为了孩子放弃了考大学的梦想，如今她靠当编辑的丈夫每月寄钱过活，玲玲和她的日子过得很清苦。大妈为玲玲联系了一家可以多挣一些钱的人家，这时玲玲才发现柳姐的丈夫不寄钱也不来信了，他变心了，玲玲不忍心在困难的时候抛弃人家，柳红荣却不想再连累她，两人洒泪而别。

玲玲又来到一个老干部家当保姆，这家的老头儿是个老革命，坚持原则不徇私，玲玲很敬重他，老婆婆帮助玲玲认字练书法，他们唯一的孙子星星一心要当演员，老头子劝他先做一点实际的工作。

玲玲的家乡又来信了，要她想办法凑个三百二百的支援家里搞承包，可玲玲哪来的钱呢？大妈要她请婆婆写一幅字换钱寄回去，玲玲却错拿了星星准备考试时拉关系的一幅画。星星没有考中艺术团体，玲玲为此而后悔，但星星一家了解到她的情况后，并没有责怪她，反而积极帮助她想办法解决困难。星星决定听爷爷、奶奶的话先做一点实事，办了一个餐厅，和玲玲那个改邪归正的哥哥搞城乡联营，玲玲也想回家乡看一看，星星便陪着这个善良，勤快，又磨练出一身本事的小保姆回家乡了。

【评析与欣赏】

《黄山来的姑娘》是一部纪实风格鲜明的影片。创作者以纪实的风格、朴实无华地表现了 80 年代处于改革开放路口的中国当代社会的沸腾与喧嚣。

《黄山来的姑娘》的纪实风格主要体现在影片中描写的人物都不是那种具有大起大落的命运，有着叱咤风云的业绩的戏剧化形象，而多是普通人的日常生活与命运，影片不过讲述了一个安徽黄山来的小姑娘，因为家境贫寒先后在北京 3 个家庭做保姆的平常事。当然，在人物塑造和情节发展上，创作者也并不绝对排斥戏剧性、如小保姆玲玲的第二个女主人柳红荣的遭遇就不无“ 戏剧性 ”。她在做工时与一个青年工人相爱，两人互相鼓励，认真学习报考高等院校，但是结婚后，为了家庭，特别是怀孕后，柳红荣放弃了考大学的机会，丈夫却经过深造后调到一家杂志社当了编辑。玲玲就在柳红荣生孩子之际而来。也正遇柳红荣的丈夫与其断绝关系之时。这样一个故事如果按照惯常的戏剧化处理方式，肯定要强化柳与丈夫情感上的矛盾冲突，他在地位变化后为什么会背叛自己的誓言？抛弃糟糠之妻？她如何含辛茹苦？在得知丈夫变心后或者像秦香莲那样与之斗争到底，问罪兴师，或者一味忍让甘做贤妻良母？最后，或者他们历经磨难重归于好，夫妻团圆，皆大欢喜，或者负心郎千夫所指，受到惩罚与报应……总之，创作者要设置悬念，强化冲突，凸现性格。而在《黄山来的姑娘》中创作者就没有这样做，他的视点主要不是放在柳与丈夫的感情冲突上，而是淡化这种戏剧性冲突，着力于表现因为柳红荣丈夫的负心而造成的她在生活上的困窘，和这种因窘环境下她与小保姆玲玲做为平常人的一种诚挚、朴实的情感交往。也正因为这是平常人的一段平常情，就反而比那些人为强化的矛盾冲突、戏剧冲突更具有普遍性，更可信，更感人。

影片在展示玲玲与其他两家主人和黄山来的伙伴之间关系时，亦遵循着这种“ 平常性 ”的美学原则，尽量由生活中撷取故事，并重视人物与日常环境的有机联系，而不着意于强化事件的戏剧冲突。例如，玲玲的第一家主人是母亲领着一子一女的三口之家，都是成年人了，按道理应该是与玲玲最合作的一家主人，但是由于主人的小市民习气，反成了她最不顺心也最难侍候的一家，他们歧视这个黄山来的农村小保姆，自己却并不比她高尚，无论玲玲多么认真，他们也要天天查她的账，并让她吃剩饭，不看电视，玲玲好心为他们洗衣服，他们却抱怨她影响了他们的学习，他们在这个并没有读过几本书的小保姆面前却并没有表现出城市人应有的文化。直至后来，怀疑玲玲偷毛衣，玲玲出于自尊终于离开了齐家。

第 3 家主人是个老干部，玲玲与他们相处得很融洽，其间玲玲为了帮助贫困的乡下亲人，错拿了女主人的一幅画，给这家的哥哥添了一些麻烦，但误会解除后，他们仍相处愉快，她还从“ 哥哥 ”报考歌舞团未如愿、而做了服务员的经历，意识到自己独立的社会价值，思想有了升华。

这样处理玲玲和 3 家人的关系都体现出一种平常性美学的追求。玲玲和这些家庭每天发生的事都平常得随处可见，丢了一件毛衣，“ 小气鬼 ”，拿错了东西，给人家捣了乱，等等，都是日常生活中谁都可能遇到的小矛盾，但经过创作者的不露声色的组合，就有了新的意味，使人们感到自然、亲切，也发人深思。特别是创作者并不通过这些平常小事会强化什么思想，而是通过镜头的有机组合，逐步积累，最后自然而然地达到一点生活的升华、境界的升华。

创作者在运用视觉元素表现作品时，亦遵循着平常性美学的原则。这部影片没有强化镜头的对比、陪衬、“ 冲击 ”等等，全片仅用了 326 个镜头，镜头内的场面调度也平实自然，与生活中的真实场景接近。摄影的角度也接

近平常人的视角，很少用反常的拍摄角度和技巧摄影，有时还摄入一些“偷拍”的镜头，注意拍摄一些风俗性、景物性的场面，音响和布景亦尽量接近生活，很少有音乐，用了一些自然音响。

此外，本片的表演亦达到了“纪实”的水平。做到了高度生活化，形体动作简洁而内心丰富，演员的表演朴素、含蓄、自然、生动。尤其丁一饰演的大妈和李羚饰演的玲玲在表演上都是颇具光彩的。丁一因此获第五届中国电影“金鸡奖”最佳女配角奖，李羚则荣获了本届“金鸡奖”的最佳女演员奖。她饰演的玲玲真实自然，朴实无华，较准确地理解和体现了人物的感情变化，通过她的一双富有表现力的眼睛，赋予角色以生命力，体现出世态炎凉和在不同主人家的不同心境。

影片有几场具有代表性的戏剧场面，如影片开头，大妈在车水马龙的大街上叮嘱玲玲不要学坏，就很符合一同由家乡中出来打工的长者身份；又例如：柳红荣生孩子后，玲玲为她买鸡熬汤补身子，只顾着低头抓鸡，和人家争了起来，一抬头却看见对手竟然是大妈，这时大妈说：“你和我争什么？”这都是极其生活化的对话与形体动作。还有玲玲在买菜时边走边吃冰棍的镜头，把一个农村来的小保姆那种朴实无华体现得真实贴切，具有传神的魅力。影片中玲玲和家乡来的小伙伴们议论京城的小姐妹和家乡的情况一场戏，从声、光、画、表演等诸方面都极其典型地体现了平常性美学追求。创作者将这场戏安排在街头一堵栅栏的一角，树荫下几个小姐妹叽叽喳喳地唠嗑，此时画面上伴着真实的汽车，人声等真实的音响，摄影机的机位与人的视角十分接近，参与唠嗑的几个小姐妹唠的是家常，表情、动作也完全是唠家常的日常性形体动作，李羚为这场戏设计的几个有限的“形体动作”也极自然、极“生活”，先是几个小姐妹劝她买一双皮鞋，并脱下来让她试试，玲玲穿上后，感觉不错，还转过身，翘起后脚跟看了一眼，这种动作我们在商店在街头不是随处可见么？待玲玲发现快到做饭时间得赶回主人家时，匆忙间她穿着人家的皮鞋就走了，走了几步想起来又小跑着折回做出边跑边脱鞋的动作，这个动作一气呵成，自然，生动，极其生活化，传达出小保姆的纯朴、善良、热心与认真。

一般情况下，纪实性美学排斥强烈的戏剧冲突，排斥人为的强化人物，排斥人为的集中扮演。但《黄山来的姑娘》避免了这种容易产生的毛病，做到了形散而神不散。在本片中玲玲先后到过 3 个主人家，每个主人家又都各有那么多的矛盾、纠葛、甜、酸、苦、辣。影片又要表现玲玲与大妈与小姐妹的关系，还要表现她和家乡的关系，这些人物，事件，故事没有一个中心事件来串联，的确显得很“散”，但是创作者却通过小保姆玲玲和 3 个主人以及小伙伴、大妈与乡亲的真情为链条将这些有机地连在一起，影片中发生的每件事，每个人都与玲玲有关，每个人物身上，刁蛮的，善良的，年老的，年少的，所有人的身上都有着玲玲一片真情的折光，这样的处理方法就使得影片做到了形散而神不散，形散而神聚，显示出大家气派。

由于《黄山来的姑娘》具有较高的艺术水平，除获得两个表演奖外，影片还获得 1984 年文化部优秀故事片奖。

（春雨）

边　城

1984 年　彩色宽银幕故事片
摄制：北京电影制片厂
原著：沈从文
编剧：姚云　李隽培
导演：凌子风
摄影：梁子勇
演员：冯汉元（饰老船夫）戴呐（饰翠翠）刘魁（饰大佬）石磊（饰二佬）刘汉璞（饰船总顺顺）彭铭燕（饰王团总妻）

【故事梗概】

民国初年，湘西山区的茶峒城外的渡口上，住着以摆渡为生的船夫和他的外孙女翠翠。

这一年，翠翠 15 岁了，已出落成一个漂亮的大姑娘了。但老船夫却越来越心事重重。原来，翠翠的母亲在 17 岁时曾与某屯防军人相爱，怀了孕，既不能结婚，又不愿私奔。结果，军人殉情而死，翠翠妈在生下翠翠不久后病逝。现在，老人已茹苦含辛将翠翠抚养成人，也越来越为她的婚事操心。

茶峒城有位有名望的船总顺顺，有大佬、二佬两个儿子，也都到了该成亲的年龄。

在一个端午节的夜晚，情窦初开的翠翠与二佬邂逅，后又与大佬相识。

顺顺家的两兄弟都默默地爱上了翠翠。一天，顺顺托杨马兵向老船夫说媒，老船夫听说大佬喜欢翠翠，心里很高兴。翠翠没说同意婚事，因为他的意中人是二佬。

王团总的妻子看上了二佬，团总女儿也愿意嫁给二佬，团总决定用一座新碾房做女儿的陪嫁，顺顺同意团总家的提亲。二佬却表示宁要渡船，不要碾房。

大佬知道弟弟也爱翠翠，心中不悦，乘船外出经商，不幸落水淹死。二佬为哥哥的死非常难过，不再提起亲事，避开翠翠下川东去了。

老船夫一心要把翠翠交托给一个可靠的人，现在眼看自己的希望成为泡影，内心非常痛苦，终于心力交瘁，在一个雷雨交加的夜晚，老船夫诀别了心爱的外孙女和他的渡船。

从此，渡口的木船上只剩下翠翠一个人，可她没有走母亲的老路。她明白了许多外公在世时所不明白的事，默默地为来往行人摆渡着，同时也等待着，等待着……

【评析与欣赏】

根据沈从文同名小说改编。

凌子风在这部影片里显示了娴熟的导演技巧，获得了金鸡奖最佳导演奖。但同时，在流畅的叙事表面下，沈从文小说中湘西文化的那种异域感和独特的人际、伦理关系被淡化了。爷爷这一形象变得过于敏感，孙女的形象又变得过于清纯。在这种改编中，湘西那个多少有点蛮荒、宿命色彩很浓的世界消隐了，而爷爷、孙女之间的那种相依相靠的感情关系被夸大了。婚嫁生死，水涨水落的那种风情变成了一股淡淡的哀愁。故事中的爷爷和孙女，

在影片中成了外来力量的受害者和被压迫者。他们仿佛迫于外力而不得不接受必将分开的命运。而在原小说中，这一切并无一种无奈的情绪，而是一种被文化所规定的宿命。这于他们，并不是一种痛苦的过程。不同文化中的人，对痛苦与幸福的体验是不同的。而在凌子风的改编中，他使爷爷的目光中，多添了许多失落和哀愁。而对于孙女，由于不再是一个“早熟”的女性而被拉向外界，便有了一种被伤害的苦痛与恐惧。

凌子风的镜语特征，在镜头的分切、景别的选用、音乐的渲染等方面，带有一定的主观性，在《边城》中，这种主观性得到了比较充分的体现。这种主观性，常常不是以剧中人的视点体现出来的，而是直接以导演的视点体现出来。影片中出现有 12 次之多的画外旁白，赋予影片强烈的“讲故事”的主观色彩，片头片尾横摇的远景镜头和精心构置的场景更表达出鲜明的诗情画意与抒情意味，同时，在景别的选用，镜头的分切和构图的设计上，也有明显的主观特征。在全片中，翠翠的特写镜头有 42 个，爷爷有 15 个，二佬 4 个，大佬一个也没有（只有 3 个近景镜头）。也就是说，爷爷与大佬、二佬的特写镜头加在一起，也不及翠翠一人的多，这就明显表达了导演的用意所在。在翠翠与二佬初次相识的这场戏中，给予翠翠的总是特写镜头，而给予二佬的只是全景与中景镜头，这种不同于一般正反打的处理方式，是凌子风经常运用的，明显表达了导演的主观视点。镜头分切上，在影片结尾，表现冬季降雪，翠翠在渡船独坐空等，有这样 5 个镜头的分切：

1.特翠翠左侧脸部

2.特、俯翠翠大半脸部

3.全、俯翠翠坐在船头

4.大全、俯坐在船头望远方（画面右上角）

5.远、俯翠翠坐在船头（画面中上方）

这种不依靠摄影机运动、也不依靠任何光学技巧的频繁的分切，表面上是一种客观处理，实际上含有很强的主观性，就像一个人不断变换角度与距离去观察被关注者一样，这也正是凌子风所擅用的手法之一。

至于《边城》的画面构图，虽然并不给人以雕凿之感，但仍然是经过精心设计的，打上了导演主观的烙印。例如许多呈对角线的构图，在江中固然有渡船与竹索的实物依据，而在爷爷到船总家、翠翠第三次遇见二佬的场景中，这种构图的主观性就显而易见了。爷爷登楼梯去见船总顺顺：顺顺从画面右上角向下俯视，爷爷在画面左下方向上仰视——对话虽然亲切，但场面调度本身却揭示了二人的地位的差距。在同一画面中，从画面左上方到画面右下方的一根粗大的屋梁，又似乎在无意中揭示了横卧在二人间的障碍。二佬赛龙舟后得胜回府，在楼梯口遇见翠翠：翠翠在画右上方向下望，二佬在画左下方向上望——对话虽是客气，场面调度却展现了二人心态的距离。摆渡时的许多场面的对角线构图，也并非是纯乎出于自然，它以一种不稳定感暗示着围绕着翠翠的种种不稳定的情感关系。

（王海洲）

“雅马哈”鱼档

1984 年
摄制：珠江电影制片厂
编剧：章以武、黄锦鸿
导演：张良
摄影：韩杏元　王亨里
美工：张之楚
主要演员：张天喜（饰阿龙）许瑞萍（饰葵妹）杨丽仪（饰珠珠）黎志强（饰海仔）陈奇潮（饰于德彝）

【故事梗概】

从拘留所释放回家的待业青年阿龙徘徊在热闹的龙珠街头，看着从前的伙伴们都有了职业干得热火朝天，而自己身强力壮却无所事事，不免惆怅。女友珠珠希望他走正道，他也决心做一条真龙活出个人样来。在派出所王所长支持下，他变卖家产筹措资金，买了辆“雅马哈”牌摩托车办起了“雅马哈”鱼档。珠珠倾囊相助，海仔也投资入了伙。

要申请牌照，干部于德彝却故意刁难，他们就送礼，于见礼眼开；为了占据摊档龙口地位，他们又蛮横地挤走老卖鱼户葵伯父女。开张之初，他们只知赚钱，爱玩小聪明的海仔更是不择手段赚彩头短斤少两，惹得肥婶吵上门来。葵伯劝阿龙注意声誉，阿龙误解，想出压价方法来气葵伯。葵伯父女是老实本分的卖鱼人家，葵妹善良而美丽，是街道个体户协会的负责人，看到阿龙自谋出路，她心里很高兴，也不计较他与自己唱对台戏，她热心教他们做生意、怎样与船老板打交道；她的未婚夫阿强曾是阿龙的“大师兄”，如今却是专营五金的个体劳动模范，正是他叮嘱葵妹帮助阿龙，阿龙却不知道。

不久，海仔出售掺入过量生粉的鱼丸，招致顾客指责，还有人抖落出阿龙与海仔的前科。珠珠受不了这种耻辱丢下钱箱跑了。于德彝对阿龙过去不让他揩油怀恨在心，借机罚款没收牌照，鱼档垮了。海仔又去江边玩摆棋摊蒙人的把戏，珠珠母亲硬逼珠珠去与澳门客相亲，阿龙与珠珠彼此误会。阿龙痛苦不堪，整日骑着摩托车卖大蕉、载客……

这时，葵伯父女伸出援手，盛情邀请阿龙与他的摩托车入伙搞联营，提高经济效率，让他拿大头。他们信任他，还用自己的言行教他怎样做人做生意。阿龙拼命干，汗水换来报酬，他能自食其力了。王所长和葵妹更注意引导阿龙参加“个协”活动，在一次个协青年联谊会上，他耳闻目睹阿强的变化过程，想起自己过去要钱又要面子，结果丢了钱又丢了面子的事，不禁感慨万分。散会后，王所长还送来营业执照，劝他重振旗鼓。

珠珠不满母亲的做法，仍然痴情于阿龙，但看到葵妹对阿龙很亲近，在中秋联欢会上还一块跳舞，她悲伤地离去。阿龙追到江边，向她解释。坦直的珠珠决定找葵妹问个清楚。当她得知葵妹与阿强早已相爱后，才恍然大悟，于是与阿龙尽释前嫌和好如初。阿龙又找回海仔，三人决心恢复“雅马哈”鱼档，还要与葵妹一起组建联合实体。经过这一番磨难，阿龙他们终于明白了赚钱与做人的道理。

【评析与欣赏】

曾因扮演董存瑞而闻名影坛的张良导演的别具一格的影片《“雅马哈”鱼档》，以其地道的南国热风给人耳目一新之感，并征服了广大观众的心，一举赢得文化部优秀影片二等奖。

当电影艺术家们发挥电影手段的特长，正忙着把镜头对准黄土高坡、西部边塞、荒村野岭，用现代意识去解读中华民族的深层心理、捕捉记录无数动人的民风民俗文化形态的时候，即或有面向城市的电影，也不过是在“都市里的村庄”那古老宁静的梦境里，竭力渗透一种深沉的感动和亲切的怅惘。而张良执导的《“雅马哈”鱼档》则另开生面，它没有影坛流行的那种深沉，但其题材的新鲜活力、现代气息却给人以印象深刻的强刺激。影片首开在银幕上展现改革开放的城市生活之先河，描写地处改革开放前沿的广州一群待业青年，如何自谋职业寻求发展，在自强自立奋斗进取中探索人生和自身价值。这是改革开放为文学提供的一个全新的题材领域，张良以一个艺术家的敏感得风气之先地抓住了这一题材，从中发现前人没有发现的蕴涵，即在全国正如雨后春笋般出现的个体户，他们除了没有应有的社会地位，便什么都有——对生活的热望与追求（失足青年亦不例外）、聪明才智等，还格外多了一份对生活的自在与潇洒，在他们身上正悄然形成的独特的价值观念和消费形式、生活方式都给人以惊异的震撼：在我们沉滞的生活之外居然还有另一种洒脱的活法？！当然，张良没有回避他们固有的缺点与失误，但还是把他们推进艺术画廊为其立传，这无疑具有开拓的意义。发展个体经济、是繁荣社会主义市场经济的一个重要举措，但中国人历来重农轻商，视赚钱为邪门歪道，被经典化的“为富不仁”意识一直迷惘着贫穷国人的思想视野。而影片却确立想要先富起来的个体户为主人公，表现他们怎样处理赚钱致富与立信做人的关系，力图从较高层次去展示广州青年们的精神风貌与性格光彩。这使影片具有了一定的现实意义，在全国引起不小的轰动效应。

影片突出地体现了经济大潮冲击下的广州市民的生活节律，这是一种贫于理性思辨而更注重现实原则实惠效益、充满激人奋发的时代气息的感性的文化形态。阿龙开“雅马哈”鱼档，构成龙珠街各种生活矛盾的集聚点。阿龙海仔没有更高的文化修养，但生活教会了他们实用的法则经商的招数：开店重要的是位置，于是他们强占了葵伯鱼档的“龙口”地位；还低声下气讨好管理干部于德彝；绞尽脑汁想方设法不择手段地招徕顾客；又短斤少两、打鱼丸掺入过量的生粉；或杀价贱卖以挤兑同行……影片生动地演示了充满着严峻竞争淘汰、具有紧张热烈活跃特征的个体户生活，而这一切又制约、强化着人们的意识与观念、改变着他们的价值观与行为方式。阿龙就是因为没工作不能赚钱而被人看成“衰仔”没出息、连未婚妻也差点被“澳门客”挖走。这既是生活的压力，也是一种动力，驱使他拼命干，努力挣钱一洗前耻活出个人样，好“打的”去接珠珠。编导对影片主题的阐释并未到此打住，还不失时机地让已作为生活的主人的阿龙之流吃点苦头，使他们对生活的体验理解能更深入一些：经商不可避免地会有竞争甚至欺诈，但人们更需要的是至诚至信，唯其如此才能把稳自己的人生航船不再触礁。影片反复强调：赚钱并不难，但要赚出人格、赚出对社会有所贡献的人生价值。尽管这深化了主题内涵，但由于编导直奔主题的方式不够巧妙，终于难脱说教之嫌从而削弱了影片的艺术美感。

对于人物的刻划，影片基本把握住了处在转型期的经济弄潮儿的性格特

征，传达出古老而又充满活力的广州市民新旧交替的复杂心理。主人公阿龙曾经失足，于是在他立志发誓要重新做人时就背负了格外沉重的包袱，他机敏而狡黠、豪爽又执著、抓住了时机就不惜变卖家产、借债买本、投资开鱼档，他能不计小赚，薄利多销，甚至杀价招客，但他终究难免唯利是图，沾染些市井商贾的陈旧意识而做出些坑蒙拐骗的事情；其性格矛盾也体现在他对待珠珠的态度上：他以他的聪明机敏赢得了珠珠的心，他很爱珠珠，竭力要学点骑士风度、幻想“打的”来接她成亲，但又不懂得爱护她尊重她，两人稍有不合阿龙就故意气她冷落她；珠珠与“澳门客”相亲，坐“的士”逛街，阿龙骑着摩托车紧追不舍、超速行驶、赶上去与之并行，吓得坐在车里的珠珠直哭；与珠珠重归于好后，阿龙最关心的是珠珠有没有与“澳门客”单独在一起，反复盘问对方有没有动手动脚，直到珠珠指天发誓连个小手指头也没让他碰着，阿龙才放下心来。这些描写真实可信又具有很强的表现力。珠珠也同样如此，穿着打扮绝对地追求新潮、十足的现代女郎样，也极力想表现新潮的洒脱，但骨子里却是老式的小心眼，尤其在爱情上充满嫉妒与猜忌，阿龙与葵妹接近，令她又是痛苦流泪又是兴师问罪。这也是一个生活化的人物。葵妹是编导作为帮助阿龙完成主题发掘的人物而设置的，意图虽好，但形象本身理念化痕迹太重，比起阿龙等人物形象就逊色多了。虽然《“雅马哈”鱼档》塑造的青年形象典型化程度还不够，可那些挂着金项链、肯干又能干、会挣钱又会花钱、玩得痛快酣畅的个体户青年们，仍然具有相当的认识价值和个性魅力。

在艺术追求上，影片十分讲究摄影的自然，逼近生活，它运用一种纪实的流动的变换视角的镜头，结合故事情节的起伏进展，展示了一派活脱脱热辣辣的南国都市人文景观和浓郁的岭南风情。随着珠珠高跟红塑拖鞋的行踪，我们踅过潮湿的石板路、穿越熙来攘往五花八门的龙珠街、拐进狭长的小巷、登上低矮的小阁楼，看到那颇具老羊城特色的家具摆设与悬挂、大漆门套趟栊门、雕花八仙桌配着高靠背太师椅；而阿龙则引着观众上成珠茶楼欣赏令人垂涎的广州风味小吃、下芳村渔栏学渔家行话观买卖行情、登音乐茶座听港台流行曲、进大三元酒家享受红西装服务员的招待，而流光溢彩的西濠夜市、车水马龙的立交桥、别有韵味的沙基艇仔粥等，通过不同角度、不同色彩的光景构成纷繁绚丽的景象，在渲染浓烈的地方氛围时，更送来一股人的时代风，摄影机还采用不固定机位，随生活流程而变换视角，镜头显得灵活自然，而大量实景偷拍方法的运用，更使影片的生活气息得到加深加强，如成珠荣楼茶客饮茶进食场面，进进出出、举手投足、交头接耳、姿态百千，或品茗细咏、或咀嚼慢咽，无不神态自然，丝毫没有面对镜头的拘谨感，也没有调度摆布的痕迹，人的生活场景和活动瞬间都十分生动。

《“雅马哈”鱼档》选择演员很有特色，所有的银幕人物广东味都很浓，没有一般影片所常有的美男倩女，但群像却神态不同、性格各异。张良为了追求影片真实自然，甚至找来一大群从未上过镜头的商业服务员、个体户、修理工等，如瘦小机灵的海仔、广东妹仔珠珠、泼辣的肥婶，以及葵伯、于德犇、阿强等角色演员，都来自基层生活，他们对观众而言是陌生的面孔，但他们自然朴实地表现出了自己最熟悉的生活与人物，在这一点上又与观众达成一种默契的沟通，并引起共鸣。影片的成功证明了张良抉择的正确。

影片曾获 1984 年文化部优秀影片二等奖、第五届中国电影金鸡奖最佳美术奖。

（方涛）

阿混新传

1984 年

摄制：珠江电影制片厂

编剧：肖瑾（执笔）、伍仁

导演：王为一

摄影：阎序中

主要演员：严顺开（饰杜小西）叶苞倍（饰肖梅英）李青（饰杜孟雄）吴媚媚（饰老阿奶）王桂林（饰周明辉）

【故事梗概】

在上海话中，“阿混”的意思就是不好好工作一天尽鬼混。饲料厂青工杜小西是全厂出了名的阿混。尽管全厂统一进行的青工文化考试近在眼前，他还和几个朋友躲在仓库麻包垛上玩扑克牌，被他父亲、厂长杜孟雄发现后，吓得夺路而逃。小西的姐夫、技术员周明辉发明了一种混合饲料，局里发了 1 千元奖金，厂部按人头均分，明辉只拿到 3 元 5 角，阿混也一分不少，他觉得“混”还挺舒服。

在父亲的逼迫下，小西不得不硬着头皮温习功课。他一不准小甥女玲玲看电视，二不让姐姐踩缝纫机，自己却躲在屋里玩蟋蟀逗鸟。他父亲试探小西复习情况，阿混说“想办法混过去”，父亲气得要打，小西摆出武打架势。老阿奶闻声出来护着孙子教训儿子。晚上，小西看了《梁山伯与祝英台》，突发奇想要去杭州温课读书。老阿奶信以为真还给了路费。小西来到灵隐寺烧香拜佛求菩萨保佑考试过关；又到西湖游船上看小说，不慎掉进湖中，幸亏农村姑娘肖梅英相救，才免遭灭顶之灾。

小西的文化考试不及格，在考场上表现又不光彩，这刺痛了全家人的心。父亲要他吃完饭就写检讨，他正吃鸡蛋，一时竟给哽住。小西正苦思冥想写“我的检讨”，肖梅英找来，她是郊区养鸡专业户，听说饲料厂试制成新饲料的消息，就来请小西帮忙，她以为小西是技术员。小西在厂里混得不自在，听肖梅英介绍乡下到处都有蟋蟀，便立即欣然应允肖的要求，还急切地说明天就去，言罢撕掉“检讨”。

到了肖家，人家招待非常热情。小西对肖梅英父亲表示，愿意到农村插队锻炼、帮梅英养鸡。在鸡场，肖梅英让小西用新饲料喂鸡，小西急中生智，把梅英母亲给他喝的麦乳精、牛奶、蜂王浆等倒在鸡饲料中搅拌、充作混合饲料喂鸡。肖家把小西当作女婿的主要候选人，杜孟雄得知反复解释，肖父还以为他不想让儿子当农民的女婿。

广播站同志请小西谈谈为什么要下决心和农民结合，小西说因为只有这条路了；阿芳请他谈饲料工业发展史，他却说起四大家族、蟋蟀。众人捧腹大笑，小西十分尴尬。

鸡吃了阿混的饲料全得了滑肠病，肖长根大怒把小西赶了出去，还扬言要到法院告他。小西悔恨交加，时而悲观失望、时而痛哭流涕。站在夜色笼罩的河边竟产生轻生念头。肖梅英追来，批评了他混日子的人生哲学，希望他重新振作。在梅英爱的感召下，小西觉悟了，他决心从头做起，再不混了。

【评析与欣赏】

电影《阿混新传》是由上海曲艺剧团演出的一出滑稽戏改编而成。编导砍掉了无关宗旨的芜杂枝蔓，情节集中，全力去塑造一个被动乱时代耽误已久、“混”成习惯的青年工人杜小西的喜剧艺术形象。那场史无前例的革命使他痛失教育的良机，到农村广阔天地摸爬滚打了一阵然后又被招工回了城，他一无所长却混得如鱼得水。那个时代社会造就了他，而他也就无愧地点缀着那个时代社会的全部优越性与特色。可不知从什么时候起，与他有着高度和谐温熟已久的世界的一切却发生了巨大变化，使他越来越感到陌生了。影片借一个杜小西的形象来涵盖了整个一代人（更确切地讲应该是几代人，实际上是人人都想在“大锅”里“混”一瓢羹）的生存状态和心态。由于这一形象所寄寓的普遍而丰富的社会内涵，因此，影片上演后，受到观众的热烈欢迎，产生不小的轰动效应，成为珠影建厂以来拷贝发行数量最大的一部片子，并荣获第 5 届中国电影金鸡奖特别奖。

影片的情节线自始至终围绕在杜小西一人身上，专心致志地为“阿混”作传。为了塑造好这个人物，编导们精心地在他周围设置了一组具有双重身份的人物：杜孟雄，是饲料厂厂长，“阿混”的顶头上司，又是“阿混”的父亲，他可以在厂里雄心勃勃地实施改革大刀阔斧，然而却教子无方，对杜小西的“混”无可奈何，用小西的话说：在家里“我是他的儿子，他是我阿奶的儿子，都是儿子，级别一样。”所以阿奶对“阿混”来讲是奶奶与保护神兼为一身，在家里无论是谁想要为难杜小西得先过阿奶动辄上吊这一关。肖梅英，既是饲料厂的客户，又是小西的恩人加恋人（在不明真象的情况下成为恋人），她是唤起杜小西向善勇气的主要契机。这一组具有双重角色和喜剧色彩的人物关系设置使得影片能够把一切笔力都集中在杜小西身上，从家庭到社会、从事业至爱情全方位地展示这个具有典型意义的“阿混”生存现状的尴尬和性格发展的流程。由于情节线索单纯、冲突集中、节奏明快不拖沓，使得观众不必过多地陷入一种理性的思考，而能迅速从感官上作出情感的反应，在轻松调侃又略带酸涩的笑声中获得“一种人生的镜鉴”（塞万提斯语）。

影片的成功还得力于对“阿混”这个喜剧性格的成功刻划。“阿混”就在我们中间，仿佛是我们的老熟人一样。作为一个艺术形象，编导首先把他还原为生活中的人，表现其性格的多方面因素，使之交织成一个血肉丰满的人物。他身上存在一些较明显的缺点：旷工打牌、考试作弊、无知无能、好吃懒做、玩耍成习、娇生惯养、不思上进、得混且混……但他也有值得肯定的优点：本质不坏、心地善良、似乎见义勇为、不沾烟酒赌、不闹事……这种优劣秉性共存的青年更具一种普遍性，给观众以熟悉亲切的感受，缩小了审美的心理距离而先声夺人，引人入胜。同时，编导深入挖掘这一性格与周围世界不协调不合拍的喜剧性因素。影片一开始便以一个十分寻常的平行蒙太奇来表现这个人物与环境的极端不协调：厂长杜孟雄在全厂职工大会上宣布要引进电子新工艺，决定对青年工人进行文化技术考核，情绪激昂慷慨陈词；杜小西却根本没去开会而躲在仓库里忙着打扑克，脸上贴满了纸条，于是一个“混混”的形象便呼之欲出了。他不光在厂里混，在家里也照混不误：为反击姐姐的诘难他理直气壮甩出的工资袋，也只有区区 5 元钱，营造出极强的喜剧效果，令人捧腹开怀。“笑”从何而来？笑来自不协调的矛盾，这既是人与环境的外在矛盾冲突的设置，也是来自人自身内在的不统一与不和谐。阿混美其名曰去杭州温课读书，老阿奶信以为真地又是赞助（给 30 元钱）

又是补品地把他送出了门，还满怀同情地喃喃自语：“唉，考试，考试，搞得孩子多可怜”；而杜小西却在西湖上玩得不亦乐乎。这来自于人本身的外在行为与内在本质之间的矛盾的喜剧气氛，随着阿混人物性格的显现发展而越来越浓了。他以饲料厂工人的身份和热心助人的承诺赢得农村姑娘肖梅英的好感，杜小西也想在姑娘心目中留下一个良好的印象，于是，喜剧便随之产生了：明明是自己装错了料出了次品正受王师傅的批评，在他那儿却成了“送错料出次品，我正在跟他（指王）谈”；明明是因他善于“混”吃“大锅饭”被人戏称为“阿混”，他却解释说“是因为我的工作就是把各种饲料混合起来”的缘故；明明是腹中空空却要装出博学多才的样子。这正如车尔尼雪夫斯基所说：“丑只有到了它不安其位，要显出自己不是丑的时候，才是荒唐的”，“只有到了丑强把自己装成美的时候这才是滑稽的”。当小西给农村青年做讲座时，那张口结舌吞吞吐吐的样，使这一形象充分显示出其“荒唐”与“滑稽”而焕发出喜剧的光彩，令观众不由得发出善意的笑声。

只是这笑声也是一种含泪的笑、苦涩的笑、引人深思的笑。显然，阿混是被耽误的一代，实际上那场革命运动何只耽误了一代人？！他自己就曾痛心疾首又巧言相辩地说：“在‘文化大革命’中白白浪费了十年，唉！‘四人帮’害人，晚了！晚了！”尤其在时代变化的面前，他无法再混，使得他的命运带有浓重的悲剧色彩。人们看着他成为百无一用的废料，不由产生他父亲姐姐那样恨铁不成钢的心情；而当小西应考颠三倒四、出尽洋相时，令人喷饭；当他考场败北，全家人为之唉声叹气、痛苦压抑时，观众心头也顿时怀上那一份沉重。影片编导在这一悲剧性命运中努力开掘出其内蕴的喜剧因素，在结尾时，杜小西“投河自杀”一场戏尤能体现编导这一美学的刻意追求。四处碰壁日子混不下去了的小西，觉得无脸见人无路可走，便想一死了之，服毒失败又去投水，恰在此时，岸边草丛传来一阵蟋蟀声，引起他的注意，又出人意外地转回岸上忘情的扑到草间寻找蟋蟀。这一悲喜因素的融合，使人在可气可叹可笑之余，不禁又陷入沉思之中，对他寄予深切的同情。这也使影片的美学情调骤然丰富了许多。

由于《阿混新传》是脱胎于舞台剧（舞台剧更多的时候是靠情节、性格和语言、噱头来制造喜剧性），文学基础好，对白语言经过舞台演出的锤炼而显得机智简练讥诮富于喜剧感，尤其是小西的语言，虽不是字字珠玑，却也极其简省地活画出他那玩世不恭得混且混的性格内涵。他姐夫搞发明，局里发奖金一千元，但厂里却没有奖勤罚懒，而是按制度每人 3 元 5 角，杜小西听了欢呼雀跃，还鼓励姐夫，我希望你以后多搞几次工艺改革啊！”姐姐对此大为不满，小西还振振有辞“功劳应该归于人民”。尤其在“混”字上编导做足了文章。在自己喜欢的姑娘肖梅英的谦虚请教下，杜小西忍不住装模作样侃侃而谈：“关于混合饲料……关于混合饲料……它的性质就是用各种饲料混起来，它的关键……在于‘混’，这个‘混’呢……混……”肖梅英诧异：“小西同志，怎么老是‘混’啊？！”小西（掩饰地）“因为这‘混’字很关键，混得好就能混下去；混僵了，就麻烦了。”梅英（关切地）“那现在你混得怎么样呢？”小西（感慨地）“混不下去啊。”在这里两人虽都在说“混”，但各自的语义都相差甚远毫不搭界。这段对话由于既具有显示了人物喜剧性格的卓越功能，又利用“混”的多音特点而营造出浓郁的喜剧气氛，令人忍俊不禁，并成为影片中最为精彩的对话段落。

（方涛）

神奇的土地

1984 年　彩色片
摄制：长春电影制片厂
编剧：高天红
导演：高天红
摄影：王连平　于滨　柳信
演员：胡兢兢（饰李晓燕）杨晓丹（饰陈思）傅艺伟（饰姗姗）张丰毅（饰王志刚）

【故事梗概】

那是个凄风苦雨的年代……

整齐肃穆的队列前，兵团战士李晓燕代表全连垦荒战士宣誓把连队拉过“鬼沼”，开垦满盖荒原，走出拓荒者的第一行足迹！那时的陈思是 10 人先遣队的成员之一，李晓燕是他的副指导员。陈思喜欢这个美丽而又严肃的女指导员。到北大荒的第一年就是她在全体大会上倡议女青年做到不照镜子，不穿花衣裳，不……真是“革命”得可以，可是不久，陈思就在一个偶然的机会中发现这个上海芭蕾舞演员的后代竟在河边唱起了“九九艳阳天”，跳起了西班牙舞……陈思暗暗地爱上了这个小姑娘，但是，他们中间还隔着一个“摩尔人”——豪爽、勇敢的兵团战士王志刚。

陈思偷偷地离开连队为去世的母亲送终，返回时，他发现李晓燕已经把他的妹妹珊珊由鹿场调到他的身边，并告诉他，珊珊做了一次人工流产……陈思当众斥责妹妹的过失，李晓燕狠狠地掴了他一记耳光。

先遣队在荒野和泥沼中与饿狼为伴，开始了拓荒生活，开始了人与大自然的斗争，他们将个人情感和对丑恶、灾难的恐惧抛在脑后，为心中的理想而忘我献身。

当他们用血汗开垦出第一块处女地时，发现粮食不多了，这时李晓燕也突患重病，她支撑着，命令其余人立即返回连队，赶在鬼沼解冻之前带领连队开进来，播下希望的种子。她和陈思、珊珊、王志刚留下来，坚守拓荒点。七天过去了，连队仍没有消息，鬼沼提前解冻，4 个人与外界的联系中断了，粮食也没有了，珊珊打开鸟笼放走了心爱的白鸽，为了给伙伴们捉到一只狍子，陈思和王志刚眼看着珊珊被罪恶的鬼沼活活吞没！

“摩尔人”王志刚从鄂伦春人那里借来一匹马，要陈思驮着危在旦夕的李晓燕去与连队会合，告别的时候，他将步枪也交给了陈思，陈思和晓燕骑马寻找着鬼沼的边缘，在疲惫不堪中马匹累死，李晓燕也合上了她的双眼，陈思吻着晓燕，抱起她僵冷的尸体迎着太阳走去。

开往鬼沼的连队发现陈思，他们赶到先遣队营地，发现“摩尔人”在与狼群的搏斗中英勇牺牲，只留下一把沾满血迹的板斧。死前他找到一条走出鬼沼的路，自己却没有走出鬼沼。

数年后，已成为画家的陈思和一个男青年来到珊珊和李晓燕、王志刚墓前，四周是寂静的白桦林和无边的麦浪——

【评析与欣赏】

人喜欢回忆，尤其当那记忆中留有某些值得珍视的东西时，这回忆就将

是刻骨铭心的。《神奇的土地》就是这样一部可以唤起人们刻骨铭心记忆的佳作。

影片《神奇的土地》文学性较强，影片从第一人称“我”的画外音开始，展现给观众的是主人公陈思在告别知青生活数年后的一段刻骨铭心的记忆……

那是一个凄风苦雨的年代，亿万天真的少男少女在一夜之间变成了“造反有理”要彻底摧毁旧世界，却并不清楚到底什么是旧世界的“革命小将”。他们响应“最高统帅”的号召闹了几年“史无前例”的革命，革命的结果是中华民族的精英文化和腐朽文明同样受到空前的毁灭，人们的心灵受到空前的摧残，社会经济达到崩溃的边缘，于是为了转移人们的过剩精力，也为了转移不堪重负的政治经济危机，这些仍很天真的小将怀着一腔热血，按照“伟大的战略部署”，组成浩浩荡荡的拓边大军，到广阔天地中去“接受再教育”扎根边疆闹革命去了，他们被一股盲目的力量煽起“革命”的热情，又在与人斗之后转向与大自然开战。被盲目的力量驱使的盲目的行动，在那种全民族的灾难之中可想而知它的后果只能是灾难性的，是一场同样空前的悲剧。

影片《神奇的土地》反映的就是这样一种社会历史背景下的故事。

当时的北大荒建设兵团某连因选“点”错误而面临颗粒无收的结局，为此，上级决定解散他们，这在当时首先是一种政治耻辱，于是年轻气盛的“女战士”李晓燕主动提出另行组队开垦人迹罕至、生存条件恶劣的“鬼沼”，而上级居然批准了这一请求，并任命李晓燕为先遣队的副指导员，她率领包括本片主人公陈思在内的 10 人先遣队开赴“鬼沼”。在那里，他们经受了疾病、痛苦、理想、爱情、艰难困苦、生存与死亡的考验，在付出了生命的代价后，实际上撤出了鬼沼，这次冒险以悲剧告终……

这样的冒险也只能以悲剧结束，而这部影片的最根本意义就是为那些同时代人，和后来者反思那个时代的悲剧和悲剧产生的根源，提供了活生生的事例，为这种反思创造了可能。

先遣队的悲剧是那个时代的悲剧，就个人品质而言，李晓燕、陈思、王志刚、陈珊珊，都几乎可归入“完人”之列，李晓燕的家庭条件不够好，属于当时应划清界限之列，但为了实现自己的人生理想，她真的实践了在兵团誓师大会上发出的誓言，3 年不返城，不回家。其实在心里，她还是很爱她那个远在大上海的温馨的家的，因为正是这个应该划清界限的家庭给了她歌舞方面的天赋，给了她追求美好人生的条件，但是为了理想的实现，李晓燕却以近清教徒的毅力压抑着自己的正常人生欲求，做为一个美丽的女孩子，甚至带头提出不照镜子，不穿花衣裳……那是一个以强力教育代替人格完整发展，以社会的公共伦理代替个人正常欲求的特殊时代，今天的孩子们会对他们的父辈当年的疯狂不理解，而他们的父辈也很难向他们说清楚当年的行为，孩子们想象不出自己会是一个疯狂的年代，有着疯狂行为的父辈的后代，和这之间的合理性。这种不理解是正常的，那是一个特定的疯狂年代。不只李晓燕，整整一代人！陈思只因为探望垂死的母亲，又为了瞒住幼小的妹妹离开兵团 3 天而被说成革命意志动摇；珊珊在弹尽粮绝的情况下将自己的鸽子放生，却为了追赶一只小狍子为战友充饥而陷于灭顶之灾；“摩尔人”王志刚宁可喂狼也不撤离毫无生存意义的“鬼沼”，结果是他已经找到了鄂伦春人，已经探到走出鬼沼的路，却终于惨死于鬼沼。只要是从那个疯狂的年代活下来的人，只要他们回忆起那些为盲目的政治狂热驱使而像殉道者一样

在祭台上无私地献上过自己的青春和热血的人，看了《神奇的土地》，回想起那一场恶梦都不可能不惊心动魂，不为那种无谓的牺牲而痛定思痛。我们这个民族常常陷于一种周期性的疯狂之中，而每一次疯狂的结果都是将我们的青春与创造献在牺牲的祭台上。

当年，我们的疯狂，当年李晓燕与陈思们的牺牲，完全是整个民族长时期在思想、人格教育上畸形发展的结果。有时我们总喜欢将某一种错误，某一失败归于某个政治集团在某一时期的具体失误，这只是一种肤浅的认识。其实当年的那场大灾难的根本原因正是中国社会长期以来忽视人格的全面健康发展，强调全民族都向一个统一人格看齐的直接的根本的结果。这种教育不承认也不允许个性的差异，种种成规像一个个枷锁，压抑着个人的潜在能力，破坏了人的完整人格，失去了内在动力和主动权的人变成了一架呆板的机器，他们不能主宰自己，却可以在一种邪恶力量的驱使下，造成极大的破坏，“在任何一个特定的时刻，几亿人都会陷入巨大的疯狂（如战争等）。对于现代的社会来说、威胁它的不再是野兽、巨石和洪水，而是某种心理上的暴力。心理生活是存在于世界上的一种能量，它超过了地球上其他的一切能量”。诱发中华民族当年那场全民族疯狂的原因很多，但是长期以来这种在人格上的片面教育是最根本的原因，既然人在某种力量压迫下会成为驯服工具，就可以在另一种巨大力量的诱导下成为一种盲目的破坏力。李晓燕们的悲剧就在于在当时的社会历史条件下，他们不可能认识到自己那种牺牲的盲目与无价值，而甘愿在祭台上献上自己的青春与生命。那是一个疯狂的时代，却诞生过亿万近乎于清教徒式的具有崇高献身精神的“英雄”。悲剧不在于几条生命的牺牲，而是这种牺牲对牺牲者来说是怀有崇高目的，为一种盲目力量驱使着的“自愿的”献身行为。这些牺牲者当年不可能觉悟，即使在今天，也仍会有相当多的人对当时的那种牺牲产生的根源认识不清。我们应该为青春和生命的牺牲而惋惜而痛心，我们更应该为这种牺牲的无意义，和被利用而动魂惊心。从这个意义上说，《神奇的土地》无疑堪称那个特殊时代的挽歌，亦堪称对纯洁、天真、青春、生命这些人类最可宝贵的无谓的牺牲而谱就的一篇催人泪下，动人心弦的祭文。我们的确需要哀悼那个年代的祭文，只希望祭过之后不再重复同样内容的祭文。影片创作者在这一点上稍嫌温情多于冷峻，抒情多于沉思了。但至少这种“抒情态度”本身就是那个时代的镜子，可为后来者鉴。

《神奇的土地》拍得很美，画外音的处理使这部作品很像一篇优美、凄婉的散文诗，既缩小了观众与艺术形象的心理差距，又可以使我们和创作者一起带着一种审视的眼光去“读”那段故事，“读”那几个可爱的人物。影片充分调动电影特有的表现手段，把那几个青年人的天真纯洁、执著、热忱，无私与无畏，和他们对时代的奉献都表现得美丽、悲壮、凄婉动人。李晓燕在河边偷着唱：“九九艳阳天”，偷跳西班牙舞的细节，揭示了人物内心对美的追求冲破压抑的瞬间流露；当先遣队粮食没有了，留下坚守拓荒点的 4 人面临死亡威胁时，珊珊放走心爱的小白鸽的处理与她为了追赶小狍子给战友充饥而牺牲的场面都给人以强烈的心理冲击；王志刚把生的希望让给“情敌”与战友陈思，让他用马驮着重病的李晓燕去寻找连队，半路上马累倒了，李晓燕也死在陈思的怀里，他在落日熔金中，在太阳的光轮中，向躺在草地上的李晓燕印上深深的一吻，然后抱着逐渐僵硬的尸体，走向太阳……这种写实与写意的紧密结合都使作品具有了巨大的情感张力，令人怦然心动，而

无法忘怀，就像不能忘怀那个时代和那个时代的牺牲者一样。

《神奇的土地》是高天红所有电影作品中最电影化，也最具有文学性的一部。

应该给那个时代的纯洁，美丽的牺牲献上一首挽歌……

（春雨）

人　生

1984 年　彩色宽银幕故事影片（上、下集）

摄制：西安电影制片厂

编剧：路遥

导演：吴天明

摄影：陈万才　杨宝石

美术：卢广才

作曲：许友夫

主要演员：周里京（饰高加林）吴玉芳（饰刘巧珍）高宝成（饰德顺爷爷）乔建华（饰张克南）李小力（饰黄亚萍）

【故事梗概】

在乡下任教的高加林，突然被大队支书高明楼的儿子顶替了。心性很强的高加林埋着头，咬着牙，拣最苦最累的活干，他这种不声不吭的行为，引起了全高家沟村的注意和关切。

二能人刘立本的二女儿巧珍，早就默默地爱着高加林，只是因为加林当教师，自己一字不识当农民，总也不敢表白。现在加林回来了，她既替加林不平，又感到幸运，那颗抑制日久的心，终于冲动了。

爱情使他们的生活充满了信心和生机。他们一块在水井搞“卫生革命”，你来我往，互帮互爱。高加林自己也好像全然忘记了高家沟以外的世界，安心做一个农民了。

高家沟一波未平，一波又起。加林的二叔从部队转业，担任了地区劳动局长。曾与高明楼一起谋算顶掉加林教师职务的县劳动局副局长马占胜，闻风而动，把加林调到县通讯站工作了。

高加林到县上工作却使刘巧珍对自己的爱情有不祥的预感。当人们高高兴兴欢送加林荣升的时候，巧珍哭了，她拉着加林的手说：“加林哥，你就和我一个人好……”

这是爱的嘱托？还是生活的警告？

平步青云。高加林到县通讯站当上了记者。他适意、兴奋、积极、热情。表现得奋发向上而又才华出众。他的文章通过有线广播在全县的上空回响着，他自己十分惬意。

现任县广播站的播音员黄亚萍，是加林中学时的好友，她为高加林的才华倾倒了，激动了，像所有那些有些文化的现代女青年一样，她不顾同自己恋爱了几年的张克南的痛苦，不顾父母的反对，不顾道德的约束，勇敢地、热情地去追求高加林，她为自己的爱情，什么也不顾了。

尽管巧珍还是那么真挚地爱着加林，给他送狗皮褥子，给他做鞋……可加林却迷恋起有文化、有抱负的黄亚萍了。他断然抛弃了刘巧珍。

温柔、善良的巧珍大病了一场，终于做出了与马拴结婚的决定，并且要用传统的旧方式举行婚礼。然而，可爱的巧珍是哭着结婚的，因为她对加林的爱是真挚的！

就在高加林忘乎所以地在省城学习深造的时候，张克南的母亲告发了加林走后门参加工作的事实。高加林被坚持原则的二叔和县委领导解职了，他不得不又回到了生他养他的高家沟村。

【评析与欣赏】

《人生》是一部深受广大观众喜爱的好影片。它像一首意味深长的抒情诗一样，抒发着陕北高原淳朴人民的善良情怀和他们对美好生活的向往与追求；它像一幅色彩斑斓的风俗画一样，把陕北高原的壮美雄姿及古朴淳厚的风土人情呈现在观众面前，使人们从影片中不仅得到艺术的感染和享受，而且引起人们对社会生活的回味和思索。

影片《人生》写的是本世纪 80 年代初，发生在北方黄土高原城乡交叉地带的故事。一个改革开放的大变革时期已来到中国大地，党中央首先在农村实行了新的经济政策。但是，许多历史的沉积物尚未得到彻底地清理，党内的不正之风，社会流弊，封建主义的残余，愚昧落后的意识，尤其是城乡之间差别的存在，这些就给改革开放和社会前进造成了障碍和阻力。特别是偏僻的黄土高原，土地瘠薄，生产方式落后，农民祖祖辈辈辛勤劳动而无力改变它的面貌。老一辈农民死守着这块土地，认为土地就是他们的一切。但是年轻人，特别是有文化的年轻人却不甘像老一辈那样“在土山上刨挖一辈子”，他们向往现代文明，向往城市生活，对社会的变革抱有强烈的期望。这样，两代人之间就必然产生矛盾和冲突。影片《人生》的开拓意义就在于它在反映中国当代社会各种复杂矛盾的生活时，以鲜明的当代意识和开放的电影观念来审视生活，把朴实的叙事性同深沉的戏剧性相融合，冲破了电影传统的故事格局，从而使人情、乡俗、诗意、哲理等因素得以从从容容地涌现在银幕上；它以高加林和刘巧珍的爱情故事为主线，但它不是单纯抒写高加林和刘巧珍个人的爱情悲欢，而是着力剖析新旧交错时期农村的诸般现实关系以及正在积聚着的某种变革的不可避免的必然趋势。所以《人生》呈现给广大观众的，是一幅独具风采的当代农村世态长卷。

影片《人生》非常贴近生活，它为观众在银幕上塑造了高加林、刘巧珍、德顺爷爷、加林爸爸妈妈以及大队支书高明楼等等一群来自生活的、鲜明的人物形象。

高加林的形象，是处在影片艺术结构的中心位置上的。影片编导是以多彩的画笔来刻划其复杂的性格和心态的。影片一开始，高加林的民办教师职位被大队支书的儿了突然顶掉了，他那入世不深的灵魂，头一遭被浸泡于这种社会不正之风的污水里，屈辱、抑郁、愤懑，由是而导致心灵的扭曲。他的父亲，却以老一辈农民的阅世经验劝他俯首就范。这里，影片以沉重而深刻的现实主义笔墨，展现出带有深刻历史积淀的人情和乡俗、透视出新旧更替时期特定的人际关系和生活氛围。高加林正是被这些人情、乡俗以及特定的现实关系推到“生活的十字路口”的。他在困境中与巧珍相爱，就含有向这种旧的人情、乡俗、习惯势力和不正之风的现实关系发出抗争和挑战的意味。他同巧珍用漂白粉在公用井台边搞“卫生革命”，他用自行车载着巧珍在众目睽睽之下扬长而过，都显示了当代农村青年一代的生气与活力，洋溢着新旧交替时期新生活的诗情。在高加林的生活历程中，无论是由于他二叔从部队转业当了地区劳动局长后，曾经把他从民办教师位置上弄下的人，又把他弄到县城去工作，或者是张克南的母亲告他到县城工作是走后门来的，而不得不再回到农村去，他的沉浮升降，他的命运始终被他周围错综复杂的现实关系所左右。影片对高加林形象的塑造，既写了他身上的“光亮面”，也写了身上的“阴影”，对他有褒有贬，且抑且扬，呈现出这一人物灵魂深

处复杂的矛盾交织，并通过矛盾的展开凝聚着相当严峻的人生哲理。

影片《人生》塑造的刘巧珍的形象是对中国银幕的重要奉献。巧珍作为剧本构思中的人物，她并非那么完美。但是作为银幕上的人物，她是可以长留在中国电影画廊，永远闪出独特光彩的形象。巧珍美丽、善良、忠贞。她对高加林爱得近于疯狂，可以不受世风习俗的羁绊。她不顾父亲的严厉反对和邻居的嘲讽非议，甚至高加林把她抛弃后，也毫无怨尤。当高加林被清退回村时，她的姐姐准备羞辱高加林一番，她却跪劝姐姐说，你这样“就等于拿刀子剜我的心。”巧珍无法挣脱传统的制约，无力与自己的命运抗争，她只好嫁给并不相爱的人——马拴。她提出结婚仪式要按旧的传统方式办，是自暴自弃的心理反映，说明了她对追求新生活已心灰意冷。她的悲剧意味就是在以自己整个人生作出牺牲时，依然没有摆脱传统的束缚。刘巧珍来自中国西部农村深厚的土壤，在她身上集中反映了中国农村妇女美好的心灵和不幸的命运。真实的乡土气息，真实的表演，令人深思的人生经历，强烈地撞击着观众的心。若将高加林同刘巧珍的形象相比较，则巧珍无论在道德境界的高尚、爱情的纯真方面或者性格刻划的完整性上，显然都是高出一筹的。这就是为什么在人们的审美欣赏中，巧珍的性格更具有艺术魅力的道理。她的纯净和忠贞掩盖了她的局限和不足。刘巧珍是多少年来，既是银幕上罕见的形象，也是罕见的电影现象，即形象大于思想。这是创作者也始料不及的。

影片中的其他人物，虽然着墨不是很多，但鲜明、完整的形象都使人久久难忘。如影片中的大队支书高明楼，这个人物就很难用“好”与“坏”来判定他。他是一个从生活中提炼出来的真实的农村基层干部形象。他为了自己的儿子，可以用手中的职权撤下模范教师高加林，这是他可憎的一面；但在另外的是非界限明显的关口，他又能出来主持公道，如处理“卫生革命”事件，他支持了青年人的正义行为；他能看出来，村子里将来最大的能人是高加林，愿意与加林攀亲并有意撮合加林与巧珍的亲事……这些，就使这个人物活生生地站在我们面前了。

浓郁的乡土气息，淳厚的民间风情，构成了这部影片浓厚的地方色彩和民族风格。绵延起伏的黄土高原，滚滚奔流的古老黄河，夕阳余辉映照下的荒秃山坡上，白色的羊群在缓慢地流动，纵横的沟壑，古朴的山庄，鳞次栉比的窑洞，缕缕升起的炊烟。远处传来牧羊老人那高亢、苍劲而又若续若断的“信天游”——：“你晓得，天下的黄河几十几道湾……”影片一开始就把人们引到这样一个雄浑壮阔的场面，给人一种苍凉悲壮的感觉。

巧珍出嫁一场戏，通过古朴的山村婚礼，不仅使观众领略了一番陕北的民俗风情，而且把观众引入到“以乐景写哀”的意境之中，场面越热闹，人们越尽兴，越衬托出新娘子巧珍的悲哀。巧珍骑在牲口上，头上蒙着高加林送给她的红纱巾，在一片吹打乐声中，一滴滴晶莹的泪珠落在纱巾上，这怎能不给人以心灵的震颤！

古老的陕北民歌“信天游”——《望哥哥》，贯穿影片始终，多次出现在情节跌宕之际。“上河里的鸭子下河里的鹅，一对对毛眼眼望哥哥……”当高加林万念俱灰地用沉重的劳动麻木自己时，巧珍用信天游唱出了对他的同情和爱怜。“鸡蛋壳壳点灯半炕炕明，烧酒盅盅量米不嫌哥哥穷……”歌声唱出了巧珍始终不渝的爱情。它是那样情深意切，优美悦耳，它浑然于影片的民族风格之中，不时拨动着观众的心弦。

影片《人生》是以改革开放的大变革时代为背景的。它反映了这个时代

的各种复杂的社会矛盾，这就必然形成影片主题的多义性。乍一看，是一个平平常常的爱情故事，但它的内涵却远远超出了“爱情”的范畴。它涉及各种社会问题。诸如：消灭三大差别问题，解决社会就业问题，克服党内不正之风和社会流弊问题，当然也包括青年人如何对待爱情、婚姻问题和老一代对子的教育问题等等。因此，它的主题正如它的片名一样，它是向社会特别是向青年一代提出了一个如何看待和对待人生的大课题。

1985 年，《人生》在第八届百花奖中夺魁，获最佳故事片奖。刘巧珍的扮演者吴玉芳获最佳女主角奖。作曲许友夫获同年第五届金鸡奖最佳作曲奖。

（焦思温）

默默的小理河

1984 年　彩色故事片
摄制：西安电影制片厂
编剧：张子良
导演：张子恩
摄影：朱鼎玉
美术：张子恩
作曲：许友夫
主要演员：贾六（饰爷爷）陈宝国（饰军官）于瑛（饰老马夫）丁惟敏（饰奶奶）杨莉莉（饰俊俏女兵）范丽亚（饰圆脸女兵）孙湘光（饰天顺）王英权（饰儿子）陈鸣皋（饰大胡子）李海浪（饰小马夫）石小龙（饰狗狗）

【故事梗概】

1947 年秋，胡宗南军队向陕北进犯。为躲避国民党军队的侵扰，小理河边的青石峁村全村人都撤走了，而爷爷却离不开自己的家窑和土地，他和奶奶、小孙子狗狗留了下来。他有他的人生哲学——人活靠地，生死靠天，他认为自己“靠双手在黄土里抠日月”，有什么可怕的？

正当爷爷看着孙子与狗在一起玩耍嬉戏的时候，一支精干的敌通信兵小部队进了村，而且要在爷爷的院里安营。敌军官一来，就开枪打死了爷爷家的狗，并且不准爷爷一家白天生火做饭。他们深入陕北腹地是为用电台搜寻转战中的我党中央的踪迹。

爷爷的儿了离开村后，参加了游击队，他和大胡子队长也在侦察敌人的虚实。

这支电台部队里有一个老马夫，领着他可怜巴巴的儿子，还有两个年轻的女兵。爷爷默默地观察着这些人，通过吃鸡子，他发现这些国民党兵也并不那么可怕；军官为稳住脚跟完成任务，也对爷爷一家采取怀柔政策。

士兵中普遍厌恶这场战争，传令兵与俊俏女兵偷偷地恋爱，密谋逃跑，回家乡过田园生活。但这一切被军官发现了，军官为杀一儆百，对他们施以酷刑，传令兵终因流血过多而死去。

爷爷目睹了这一切，非常震惊。

小理河畔，老马夫求爷爷把这支电台的情报通知游击队。他深知，只有当了八路军的俘虏，他的儿子和俊俏女兵才会得救，爷爷无动于衷地跑了。

他不是无动于衷。他跑到苜蓿地向大胡子报告去了，他不能事先泄露自己的心计！

爷爷将游击队要进攻的消息巧妙地告诉了老马夫、小马夫和俊俏女兵，使得气氛紧张了。

游击队神不知鬼不觉地包围了小院，摸掉几个哨兵之后，爆炸声大作，枪声四起……军官负隅顽抗，企图炸毁机器，但他无法逼近被封锁了的机窑。他冲入草棚逼老马夫冲出去，老马夫为保护自己的独苗儿子，死在弹雨之中，俊俏女兵也被敌军官开枪打死。当军官冲入爷爷窑中，又逼奶奶和狗狗的时候，爷爷用门杠把这个敌人打倒了！

战斗结束了。爷爷给老马夫合上了眼睛，当扶起俊俏女兵低垂的头颅时，

他禁不住流泪了。国民党发动的这场内战，受害的不只是边区的人民，还有被强迫加入这支军队的很多普通受苦人！

晨曦中，大胡子队长把小马夫扶上了战马，爷爷一家也送儿子参军，走上征途，迎接新中国的诞生。

【评析与欣赏】

《默默的小理河》是一部军事题材的影片，是表现战争的。但是我们在影片中看到的不是硝烟弥漫、炮火连天的战斗场面，不是剑拔弩张、势均力敌的两军对垒。影片的创作者把镜头对准了一个狭小的农家小院，对准了一支敌人小型搜索队的军官士兵和一位普通老农在这场战斗中引起的心理冲击和变化。

影片描写的是 1947 年胡宗南 30 万兵马进犯延安的那场战争，它没有按照惯常战争影片的程式处理，而是在陕北战场的大背景下，选取了一个小小插曲。影片追求一种“ 默默 ”的艺术意境，除开头和结尾，很少听见枪声，对话语言也不多。“ 默默 ”成为影片的灵魂。用“ 默默 ”的特色，展开“ 默默 ”的深情，以肃穆、深沉、含蓄和内在的力度，构成全片的风格与内涵。小理河默默地流淌，没有浪涛，没有喧腾，它是黄土高原人民性格的象征。默默地描写战争，默默地抒写心灵，《默默的小理河》正是采取了“ 秋天里一片枯叶 ”，默默地从树枝飘落的手法，反映了延安保卫战的一角，开辟了战争题材影片的创作新途径。

表现敌我双方尖锐斗争的影片是应该塑造英雄的。以往这类影片较多的是采用英雄事迹堆砌法。战斗场面连绵不断，英雄壮举层出不穷。《默默的小理河》摒弃了这种常见的套数。影片中的爷爷初出场时，实在是一位习见的普通老百姓。他纯朴、执拗、愚钝，他不相信国民党军队有那么坏，甚至阻止儿子去参加解放军。这位一辈子与黄土打交道的老农，有他的生活哲学——人活靠地，生死靠天。因而，在胡宗南军队侵扰、全村人外出避难时，他却固执地留了下来。影片着力描绘了他从观望、疑虑到终于认清敌人本质的过程。如果把影片中敌人枪杀小黑狗，偷吃鸡雏，看做是对爷爷心灵的第一次冲击，那么，当爷爷目睹军官对传令兵进行人格污辱，将其毒打致死，则成了他思想转变的分界线。当那位不堪忍受虐待的马夫请求爷爷去找解放军，救出他那当小马夫的独苗时，这种转变才彻底完成了。爷爷初则装作惊慌推辞状，之后，没命地向解放军驻地跑去报信。他终于以“ 愚钝 ”式的智慧，充满内在力量的沉默，赢得了胜利，成为战胜敌军官的不折不扣的强者。爷爷这个形象的意义不仅在于突破了以“ 堆砌法 ”塑造英雄的简单做法，还在于有力地证明了战争的性质，人心的向背。面对敌人的罪行，即使是一位最普通、最本份的老农，也不能不拍案而起，作出自己最鲜明的抉择。这种处理方式，比从头至尾都是英雄行为的写法，在某种意义上，更具说服力，更有教育、认识价值。

影片对战争中敌人的描绘也不一般。像敌军官这个人物形象，在以往的战争影片中还不多见。影片中的这个上尉电台台长，显示了作为人的复杂性。他初进农家小院时那种得意和自信，满以为他的怀柔政策可以笼络祖孙 3 人，但是这场特殊的战争和特殊的对手，使他产生了无法排遣的矛盾和苦闷。他对圆脸女兵的疯狂发作，他对俊俏女兵和传令兵的残酷处罚，正是这种心境的宣泄。这个上尉既有普通人喜怒哀乐的感情起伏，又是一个冷酷无情的

反动军人。在他身上，干练、机敏、忠于职守与凶狠、空虚、惶惑混杂一起，突破了角色类型化的旧套。这种反角正演地描写敌人，在战争题材影片中作了有益的探索。

影片在细节选择，环境烘托与气氛渲染上尤其值得称赞。一只枪杀的狗，一撮杂乱的鸡毛，一树红枣，一只罐头，都有丰富的情节内涵和思想意蕴。“摸脸羞辱”那场戏，编导者在环境、气氛渲染上煞费苦心，漆黑的夜，两列士兵面对面地整齐排列，闪烁不定的篝火映着他们严肃、恐怖的脸。军官一声严厉的命令，天顺与李花被迫痛苦地拉起手，犹豫地走向队列。影片用特写与近景表现了他们悲愤的面容与强烈克制着的仇恨的目光。周围静极了，只有篝火上炖着的大锅南瓜汤在沸腾、翻滚……一座阴森、恐怖的人间地狱被活生生地勾画出来了。

《默默的小理河》由于在探索战争题材方面的创新，和整个影片在总体创作上的精心、细致，得到评论界和观众的好评。并荣获 1985 年文化部优秀影片二等奖。

（焦思温）

黄 土 地

1984 年　彩色遮幅式故事片
摄制：广西电影制片厂
编剧：张子良
导演：陈凯歌
摄影：张艺谋美术：何群
作曲：赵季平
主演：王学忻（饰顾青）薛白（饰翠巧）谭托（饰父亲）刘强（饰憨憨）

【故事梗概】

1939 年的陕北黄土高原。高亢的唢呐声响彻云霄，细乐的伴奏，加上看热闹人们的喧闹声，给山村里的一场婚礼带来了极为热烈喜庆的气氛。在震耳欲聋的鞭炮声中，头披红盖头的新娘被引出轿来，新郎也被人们按倒桌前……这一看似热闹非凡的婚礼，却掩藏着种种不幸。当翠巧发现新郎只是一个年仅 13 岁的娃子时，眼里溢满了泪水，神情异常忧郁和愤懑，而这一切似乎都是命中注定的。下乡采集民歌的八路军文艺干部顾青参加了婚礼，细心而好奇地倾听、记录穷汉们唱的酸曲。

当晚，顾青被送到村里最穷的老汉家住宿，碰巧又遇见了翠巧。翠巧是老汉的女儿，有一副好嗓子，被誉为山区民歌手。她还有一个叫憨憨的弟弟，一家 3 口人相依为命，过着清贫的生活。

顾青的到来，打破了老汉家平静而和谐的生活，顾青从白天看到的女孩子出嫁讲起，谈到延安妇女们爱情自由、婚姻自主的变化。这一切令翠巧十分神往，扣击着她的心弦。翠巧也配过“娃娃亲”，她不愿意这门父辈人订下的婚事，想向自己不幸的命运挑战。然而，这个在穷山沟里长大的苦女子，无力冲破封建思想势力的罗网，只好借歌排忧解愁。平时，她边纺线，边轻轻地唱起民歌。歌声是翠巧心灵的震颤，其中有呐喊，也有抗争；有痛苦，也有欢乐。

顾青与老汉家一家人同吃同住同劳动，赢得了全家人的好感，他们把顾青当作自己的亲人。顾青教姐弟俩唱起了新歌，使翠巧和憨憨的心里发生了变化，眼前仿佛展现了一个新的世界。不幸的是，媒婆来到了翠巧家，老汉逼着自己的女儿 4 月出嫁。看着那红得耀眼的新嫁衣，翠巧笑得又苦又心酸，她体谅父亲的难处，更想以自己的出嫁成全憨憨的婚事，但她心中还有更多的追求……

顾青要走了，翠巧把到了嘴边的心里话又咽了回去。老汉唱了苍凉、悲楚的酸曲；憨憨沿着土坡送了一程又一程；土崖边，翠巧准备和顾青一起去延安，并用歌声抒发自己对自由和光明的向往。因为需要上级批准，顾青没有带翠巧走，答应 4 月份来接她……

4 月到了，顾青却没有来。翠巧被迫出嫁，并在新婚之夜逃回了娘家。她告别亲人，决心去寻找新的生活。但在东渡黄河时，被河水吞没……

由于工作上的原因，顾青在 6 月才来到翠巧家，憨憨把姐姐给顾青做的鞋垫交给他，顾青的眼睛湿润了。

陕北黄土高原，土地干裂，成千上万的庄稼汉光着脊背，匍匐在地组成

一个向龙王求雨的方阵。老汉唱起令人心碎的“ 求雨调 ”，“ 救万民 ”的呼声，化作强大的声波，回荡在天地之间。

【评析与欣赏】

本片是著名导演陈凯歌的代表作之一，曾数次在国际电影节上获奖，为中国电影赢得了很大声誉。

该片以 1939 年的陕北黄土高原的一个山村为背景,艺术地描写了翠巧一家艰难困苦的生活境况，特别是翠巧在婚姻上的不幸遭遇，以及翠巧在新思想的影响下逐渐觉醒的过程。既反映了旧时代重压下农民的精神负担，又揭示了新生活的信息给他们带来的内心骚动和变化、他们对不平命运的抗争、对美好生活的向往。

导演满怀着对黄土地的爱和挚情，给我们展示了生活在这片土地上的人民的质朴、善良、坚韧的品格，同时也没有回避他们身上所因袭的落后、愚昧的精神负担。从翠巧爹、翠巧和憨憨 3 人身上，我们仿佛听见了创作者哀其不幸的深沉叹息，而更多地是对其追求光明和幸福的礼赞和歌颂。尽管影片毫不隐讳地向我们展示了翠巧爹等人的麻木、愚昧和落后的严酷画面，这一切甚至使人感到一种窒息，但从翠巧身上，我们又分明切切实实地看到了一种希望。影片通过八路军文工团员顾青教翠巧姐弟俩唱新歌、翠巧在新婚之夜逃回娘家，准备东渡黄河去寻找新生活以及腰鼓方阵等场景，向我们传递的正是这一信息。导演陈凯歌不愧为大手笔，对影片的总体把握相当成功，可谓从容不迫，游刃有余。无论是场景选择、画面造型、环境气氛和人物情绪的渲染，都有自己独特的构思。他没有把影片处理成一个陕北女娃反抗封建婚姻的蓝花花式的故事，一个催人泪下的落入俗套的爱情悲剧，而是把翠巧一家 3 口的生活命运和遭际作为切入点，给我们展示了黄土地人民灾难深重的历史，和在这片贫瘠荒漠的黄土地上生于斯长于斯老于斯的善良、质朴而又落后、愚昧的人们中所孕育着的一种强大的生命力，一种自强不息的精神，一种对光明和自由的强烈向往和深情呼唤，以及蕴藏着的犹如火山爆发之前的巨大力量。它是对中华民族历史精神和性格的深沉、冷峻的回顾和反思，有着深刻的哲理内涵和现实意义。导演在艺术手法上，做到了具体和抽象、写实和写意的巧妙有机的结合，产生了水乳交融的效果和境界，给人以联想、思索的空间，其思想内涵犹如黄土地一般广阔、博大而又深邃。

特别值得一提的是影片的摄影相当出色。无论是在画面构图上，色彩和光的运用上，还是形式和内容的结合上，都是比较成功的。摄影师张艺谋运用大量静止的镜头，来表现广阔无垠的黄土高原，特别是大量的俯拍画面，构图饱满而有力度，具有博大、辽阔、苍茫、浑厚的气势，令人感到大地蕴含着无限的生命力。摄影师满怀着一股创作激情，把自己对黄土高原和人民的深情眷爱，溶进了摄影机的镜头之中。在这部影片中，黄土地已经不仅仅作为一般的环境来表现，而是和人物融为一体。例如有很多黄土高原的大全景、大远景上，一个小小的人影逐渐从远处向我们走来，或慢慢消失在黄土地的深处。它生动而富有新意地表现了人与土地那种血肉相联、密不可分的关系，用以象征我们民族走过的漫长而又艰难的历史，有力地使主题得到了强化、拓展和升华，给人以咀嚼、回味的余地。

在光的运用上，摄影师也别出心裁、如在拍摄黄河水时，摄影师没有表现黄河的滔滔巨浪及其千姿百态，而是特意在阴天拍摄，以去掉一些强烈的

光线，把静静流淌的河水拍得十分安详、厚实而温暖，犹如母亲的稠稠的乳汁，较好地体现或突出强调了导演的创作意图和创作风格，或者说摄影师以出色的摄影技巧，与导演一起共同完成了影片的创作构思和风格。再如，拍窑洞时，张艺谋故意拉大了光线的阴暗对比，增强人物造型的立体感和真实性，但又无人为的光线痕迹。呈现在我们面前的窑洞是窄小而黑暗的，即使是白天，人站在洞口，脸是黑的，背是亮的；到了晚上，油灯照到的地方就亮，背着油灯的地方就黑，一切均是那么自然、真切，令人仿佛身临其境。

最令人拍案叫绝的是“腰鼓”和“求雨”两场戏。那滚动、翻腾的腰鼓方阵拍得气势雄壮，大气磅礴，表现了抗日群众的一股激情，一种精神力量和力度，给人以强大的冲击力、震撼力和感染力，有极高的审美价值。摄影师运用手提摄影机跟拍、摇拍等技巧，生动地表现了那欢腾跳跃的锣鼓场面，一连几十个各种姿态的击鼓动作，上下翻飞，左右奔走，加上惊天动地、响彻云霄的鼓钹声，使人沉醉在豪放、粗犷的感情波涛中，不能自持。黄土高原人们那粗犷奔放豪放的个性和冲破一切羁绊的精神、情绪和力度，尽在其中得到酣畅淋漓的展示。它代表了一种新的力量和象征，尤其是影片把这一场面安排在翠巧从夫家逃回之后，更是匠心独具。它是对翠巧的一种精神感召和激励。

与此形成鲜明对比的是“求雨”一场。那成千上万个人头戴柳条，赤着胳膊，匍匐在苍茫的黄土地上，天空占了画面的绝大部分。祈雨者哀吟动地的求雨声，虔诚的目光和盲目、愚昧和神情，都使人感到一种心灵的震颤和悸动。特别是用高速摄影 3 次重复憨憨逆着人流，迎向顾青奔跑、呼唤的动作，和狂热奔跑着的求雨人流所形成的反向运动，有机地溶进了创作者对民族性的理性思考，既有对追求光明精神的热情讴歌，又有对愚昧和盲目思想的深刻反省。这两场戏的拍摄均采用了夸张的手法，虽然失去了现实生活的实感，却产生了一种象征意义和隐喻的效果。

《黄土地》是一首情调独特、韵味悠长的诗，是中国当代电影史上的一个里程碑。它标志着第四代导演在中国影坛的崛起。

（姜忠亚）

海滩的一天

1984 年　彩色片
摄制：台湾
编剧：吴念真　杨德昌
导演：杨德昌
摄影：杜可风　张惠恭
演员：张艾嘉（饰林佳莉）胡茵梦（饰谭蔚青）毛学维（饰程德传）徐明（饰阿财）

【故事梗概】

一个到奥地利侨居的台湾女钢琴家谭蔚青回台湾举行演奏会，接到了过去情人林佳森的妹妹佳莉打来的电话，两人在咖啡厅叙旧。

当年，蔚青跟佳森情投意合，准备结婚，然后教教小朋友弹钢琴过日子。没想到佳森的父亲不答应，严令督促佳森和一个世交的女儿婉真结了婚。蔚青对爱情完全绝望，伤心之余，远渡奥国进修音乐，虽然如今已经是一个知名的钢琴家，与佳森刻骨铭心的爱情则给她带来创伤，内心深处却仍然空虚，怅然。

林佳莉，这个小市镇的医生的女儿，从小便在父亲严厉的管教和严密的保护下长大。平生的第一次震撼莫过于看到挚爱的大哥林佳森因为与志趣相投的蔚青婚姻，遭到父亲的阻拦变得颓唐丧志。当她大学毕业后，父亲依然要独断为她安排婚事时，她违忌大哥的遭遇，毅然地为自己作了最大的抉择——她抗拒父亲的安排，离家出走，并且很快地和大学时代认识的帅气青年程德伟公证结婚。

然而事情并不是佳莉所想象的那么美好。德伟日夜忙碌，留下佳莉独守空屋，夫妻间口角频起，愈来愈无法沟通。渐渐的，佳莉发现德伟在外头有小公馆，却想不出方法挽回德伟的心。佳莉一个劲想去挽救婚姻，她想以自己女性特有的魅力要让丈夫回到身边，但德伟似乎都无动于衷，资本社会那种成就感和享乐主义，已把他催逼得麻木不仁，再也不会重视他二人的感情生活。

直到有一天，在某处海滩发生一起命案，由于死者的遗物显示可能就是程德伟，警察局打来的电话，把佳莉召至海滩。她急急赶去，只看到一个有德伟名字的药瓶，这才发现德伟长久以来一直在看心理医生，并且服药。德伟好友兼老板阿财也赶来，告诉她德伟挪用公司 5 千多万元，并且失踪了好几天。

而就在海滩上搜寻尸体的这一天中，佳莉第一次对自己的环境、性格、与婚姻作了一番回顾、自剖，而且透过德伟生死之交阿财的转述，她惨然地发现她的婚姻事实上早已架空了，死者到底是不是德伟，对整个婚姻来说，事实上一点意义也没有了……

然而，这些已经是她几年前的往事了，蔚青现在所看到的佳莉，却是一个独立的、充满朝气的妇人。因此，蔚青觉得追问海滩上的死者到底是不是德伟，似乎已经不重要了。而她曾挚爱的影响她一生的情人佳森，据佳莉说，已于两年前病逝，往事似乎就随着无情岁月一丁一点云消雾散了。

难得的会聚，咖啡喝完后，林佳莉与谭蔚青从咖啡店走出，两个人分手

时相视而笑，她们已是成熟独立的女人，不再受到感情的羁绊，镜头跟着林佳莉的背影，同时照出傍晚繁华的台北东区的街景。

【评析与欣赏】

杨德昌的《海滩的一天》在台湾新电影发展历史过程中，是前卫的重要代表作。两小时又 47 分钟的影片，打破商业及发行的禁忌。现代意识、注重电影本文的艺术追求，为台湾电影的观念的更新，和宏观的社会、文化、经济、历史的批评，开辟新的途径。台港有的影评人，视此部电影为台湾新电影的里程碑。

《海》片最大的特色在于以纯粹映象与心理的观察，事件结构，双层回溯故事，建立了在台湾电影（乃至大陆、香港）鲜少出现的现代主义内省风格，叙述当代台湾职业妇女的一段心路历程。

过去台湾大量的影视片多以动态、吸引人的戏剧性情节铺展故事，结局多不披露，形成观众的期待的心理，虽然其中也有用倒叙的手法，也只是为提供过去的资料，使观众能了解角色在故事发展中的曲折经历。而杨德昌的电影引用西方一种“静态”的戏剧脉络，将复杂的情节纳入主角回忆中，在观众心中产生与动态剧情迥然不同的效果。杨德昌的《海滩的一天》一开始便揭示结局，打消观众的期待心理，实际告诉观众结局并不重要，重要的是回忆中的种种事件。这种利用回忆，抽丝剥茧、逐层开解的缓进推展叙述方式，使观众从情节中疏离，透过影象的时空，去体会主角之所以成为今天的种种原因。而且导演将故事打碎成许多片断，再让观众随着剧中人物视点的转换，逐一将碎片重新组合成一个完整的故事。主要以“回叙”往事为基础，更有“回溯中的回溯”，往往用一个“补充解释”镜头来说明时序的关系，条理分明。影片以开放式的结构，无意拍德伟是否死，留些观众思索的余地。杨德昌的《海滩的一天》这种“静态”的电影，透过主角在海滩的一天，实际上凝聚了林佳莉成长过程中的人生重大经历与情绪，而导演在倒叙中所组合的事情、意象及情绪，只是揭开主角的一个带有一部分人共同的经验，也是主角生长环境的写照，而主角所面对社会、婚姻、生命的新认识，这才是最重要的。杨德昌透过两位女性的生活成长经历，娓娓道来，也同时审视台湾从日式父权传统，过渡到 80 年代，在现代化下，追求经济利益、不择手段的冷漠社会。这里观众必须面对的在于人生终极的问题将在道德的承担和成熟的人格中获得完成，这是这部影片结尾的高明之处，也是导演的道德、艺术立场。

影片叙述台湾旧式封建家庭的没落、解体，现代中产阶级家庭的夫妻关系，以及当代妇女的面貌，揭示道貌岸然的林父调戏护士的丑陋的一面，在伦理道德上是失败的。林母在旧时代中只扮演着贤妻良母的角色，面对丈夫的出轨的行为，只能打发护士走。林佳森虽是个孝子，延续了父亲的影子，父亲死后，他也颓唐去世。而林佳莉念外文系、考托福、毕业、结婚，唯一的自我创造是离开旧的家庭。林佳莉以为可以避免重蹈哥哥佳森的复辙，可是嫁给德伟，放弃自己的工作，然而富裕的物质享受，精神空虚，家庭婚姻却出现危机。她一度也想挽救危机。设法与德伟沟通，甚至在装扮上吸引丈夫注意。直到林佳莉乘的士去找丈夫，物质的享受使他们俩的裂痕加深，华丽的家居的大门也像牢狱，林佳莉遣闲的插花和美丽的瓷器餐盘，都成为物质生活与家庭破裂的象征。生活不是她原来所想象的那么浪漫美好，她也开

始怀疑自己的选择。林佳莉追求爱情、快乐、自由、幸福，而在海滩那一天的回首往事中，她丈夫的朋友阿财对她说：“这只有两种可能性，第一，这就是他，第二，这根本不是他。也许他们捡到的药瓶根本是德伟上星期甩在这儿的，也许他还在台北那里晃，好好的，我自己个人直觉的判断，这些可能性都很少。他手边有那么多现款，又去了日本……这也准备了很久了，只是我们不知道，也许他早就有了南美那一个国家的护照……你这样想，每一种情况的后果，对你来说，其实，没有什么很大的分别……”她才忽然悔悟到自己的婚姻是失败的：在这变化纷纭的现代社会里，真正的幸福生命之道，是掌握在你自己手中，而不在你的父亲、丈夫、家庭手中。林佳莉的追寻与苦难后的成长，才是这部电影创作的本意。

这部电影的架构的寓意与象喻淋漓尽致的发挥，用冷静的镜头，捕捉演员最细微的反应。情节发展也不以“制约反应”式的安排，求取一时的效果，而以事件的组合、隐约流露出整个故事的主题。影片还把音乐提升到重要的地位，许多地方音乐的出现，使多余与不够生活化的口语得以省略。两位女主角的表演，胡茵梦较能准确诠释富有神采的钢琴家的形象，张艾嘉的朴实的生活化的表演风格，把一个如清面汤式的女孩，成长到一位经历人生历练的职业妇女，表现得中规中矩。

《海滩的一天》获台湾 1984 年金马奖最佳影片、最佳编剧提名，休士顿影展金牌奖、亚太影展最佳摄影奖、第一届《电影欣赏》最佳影片、最佳导演、最佳女演员（胡茵梦）。

（陈飞宝）

十　八

1984 年　彩色片
摄制：台湾
编剧：郭筝（作者同名小说改编）
导演：郭筝　何平
摄影：Tom Ryan
演员：吴兴国（饰怪怪的）陆小芬（饰明珠）

【故事梗概】

怪怪的任职旅行社经理，通晓 4 种语言，有 3 个国家的护照，去过世界各地，可是每次回来都有一种感觉，想搭下一班飞机立刻离开台湾。电影发生在金山、万里一带的小镇，怪怪的自我放逐，来到这个几乎与世隔绝的面向太平洋的滨海渔村。他一来到小镇，就和镇上几个玩掷骰子的赌徒混熟，输了一些钱。与他一起来的太太和女儿，先住进渔村没热水洗澡又脏的小旅馆。怪怪的迷上掷骰子游戏，居然掷骰子都是十八满点，是个赢家。作为城市的中产阶级的怪怪的又爱上了镇上一对双胞胎姐妹，姐姐明珠系杂货店老板，她有着和男主角一样都市青年的忧郁和歇斯底里，妹妹阿娇则是旅行社的老板娘，个性风骚泼辣。小镇上性也较开放，虽然姐妹都结了婚，明珠却与别的男人做爱，阿娇也是水性杨花。怪怪的回台北途中又折回来，明珠的丈夫许念台在店外睡午觉，怪怪的藉口买啤酒，进入明珠的房间泄欲。怪怪的带明珠的儿子到海边，明珠的儿子说，要到海的另一边美国。

晚上怪怪的独自坐在海边，被镇里的几个赌徒围殴，阿娇和明珠的儿子把他安排到一个荒郊破屋。宣传车在小镇穿街走巷，车上明珠帮丈夫许念台竞选里长。回到家里，许念台拿出别人偷情送给明珠的衣料，兴师问罪，明珠砸破啤酒瓶泄怨，脚被玻璃割破，鲜血淋淋。怪怪的到海里捞海鲜、到地里偷地瓜，甚至晚上到店里偷食物。明珠在擦洗地板时，捡起两个铜板，让儿子送给怪怪的，怪怪的拿去买食物聊以充饥。一天，怪怪的奇怪地挖他破屋底下长出来的地瓜，妻子来找他，他欲向妻子倾诉自我放逐的荒唐，还没讲出口，妻子告诉他，要离婚，她已决定带女儿移民澳洲。当地的角头老大与警署勾结走私，怀疑怪怪的是上级派来的调查员，将他掉入煤灰中。

一天村里人在海边盖房子，阿娇约一有家室的男人偷情，怪怪的和村里的赌徒在海边小码头聚赌，此时，老芋仔持刀杀了妻子阿娇。怪怪的被警察拘留，怪怪的十分不满，说赌钱的不止他一个，为什么只抓他，年轻的警察不由分说，过来把他踢倒在地。当他被警察带走，路过镇上，镇上有人直指他是一名闯入者，破坏这个小镇的平静，挑动围观听众向他扔石子和果皮。怪怪的被带到海边，那里堆满破废的汽车，明珠的儿子跟上来问怪怪的，什么时候带他去美国，怪怪的问他为什么去美国，小孩说，美国男孩和女孩可以天天谈恋爱。

晚上，怪怪的一个人在沙滩上捡起一台破旧电视机，掸去灰尘，敲打两下，电视机居然亮起来，出现节目。与他交情密切的镇里几个人来到他的身边，饮酒作乐。故事的结局回到男主角帮女儿买汽水的原点。最后是怪怪的独白：爸爸从大陆带来 11 条兵，后来跟着爸爸每年都送一个叔叔、伯伯到殡仪馆，一共有 7 个死者都装在同一规格的抽屉里，而我们这一代可以埋葬在

这块土地上作肥料。

【评析与欣赏】

故事是根据郭筝《上帝的骰子》短篇小说改编，后经作者改编成电影剧本，并获“新闻局”优良电影剧本。导演何平又重新改编郭筝的剧本。

何平于 1957 年生在台湾新竹，中油公司工程师的儿子，在眷村长大。毕业于东海大学化学工程系，按规定当完兵。他有志从事和影像有关的创作，做过《六十分钟》、《华视新闻杂志》电视节目。1982 年赴美留学纽约雪城大学电影研究所，1987 年获电影艺术硕士学位，曾拍过《Ins—ideout》、《明日与阳光》、《Paul ’s watch》几部剧情短片。回到台湾时台湾新电影已进入低潮，他先去广告公司，八个月之后，中影有个培养新导演的计划，他把自己的资料寄去，1988 年何平与李道明、黄玉珊合导《阴间响马吹鼓吹》，他导的前半段《阴间响马》，获 1988 年金马奖特别奖。1990 年编导励志片《感恩岁月》，成立“热风社”，想“证明”自己有能力朝独立制片这条路前进。1992 年找上台湾电影文化事业股份有限公司，导《十八》，这是何平的第三部长故事片。

《十八》是部寓言电影，以掷骰子来比喻人无法不受环境的制约。何平特别关心的是台湾外省第二代，他自己就是外省第二代，很想藉这部电影“毁灭我自己成长的这个神话”。导演在美国几年，看到大陆人想出来，台湾有的人也想离开台湾，留在台湾的人，一直说台湾这不好那不好，实际上他们到底认同在那里？好像那都不是，是不是每个人都有这种感觉呢？好像又不是！以本省人来讲，不管在台湾是第几代，可能有的也不过第三四代，但是都有祖坟的感觉，不同省籍的人对自身处境感受有所不同。

郭筝的《上帝的骰子》对现代社会现象着墨甚多，故事较抽象，比较重于想象、精神层次，增加了很多人物，导演吸取其长处外，着重于主角及精神状态，把主角写成外省人第二代，这与导演的经历、生长背景、教育都有关系。但导演在片中仅把骰子当成一个环境，一种象征，并不造成实际力量，至少不会像原小说那么大。1949 年前后赴台湾的大陆人第一代，到台湾是不甘心情愿的，没有把台湾作为安家落户的地方。作为外省的第二代，从小就有这个矛盾，30 年以后，仍有一部分无所适从，没有归属感，当然也找不到自己真正的根源。导演触及了外省人第二代自我放逐的心灵主题，而且不时出现超现实，幻象般的构图，强化由影像直指人心的本质存在。导演说，自己想讲的是“外省人在台湾时代的结束”、“一个时代慢慢地淡出，好像一首外省人的挽歌”。外省人第二代的何平，很想藉着《十八》表达自己的挣扎，特别是“脚不着地”的虚空感。“从小受的教育，眼睛都看到别的地方，中国大陆，或者美国啦，反正不是台湾。为什么现在看台湾？我想是因为蒋家时代的结束，整个大环境的改变告诉我，台湾才是这里的主体。”何平在电影中用很多“界定身分”的对白，例如居民的歌仔戏里，告诉围观的其他的居民说：“外省人来到镇上这么多年，还不多变成自己人。”原本认同上的尴尬，何平在电影中都做了清楚的表态。

导演借鉴表现主义的手法，表达外省第二代人的内在情感。

《十八》有点像导演的宣言，表达方式和内容是想说出自己的想法和感觉。导演喜欢精神层次的，一些怪里怪气的东西。从个人的生活经验抽离出一些象征的东西，用非常表现主义的手法，反映台湾本土的题材，在创作上

有更多的表现空间，导演揉合幻想和写实的风格，使故事和拍摄手法跳脱了一般台湾片平铺直叙的写实格局，靠充满自由和想象力的电影语言，道出一位都市人幻想背叛自己的故事。片中庙里、饭店摆设鹰架，因为台湾的社会文化是在不断的改变，鹰架具像呈现台湾是勇于改变的社会。

导演从现实主义角度，采取人物变形心理，大胆采用怪诞手法，变形处理，甚至把奇异手法与讽刺因素结合起来。含蓄地表现台湾外省第二代的迷惑，人们通过外部的变形或变形的隐喻，那面歪曲形象的镜子，反映台湾现实生活，窥见台湾 90 年代历史转折中的社会乱像，及一些外省人对前途悲观、渺茫，消极苦闷的情绪。在布景上形态奇特，怪怪的住荒屋，赌徒在围着几块布料、上方飘着横额布的码头掷骰子聚赌，镇里人在荒芜的沙滩，捡拾的电视机打开后壳，里面装着水果之类，结尾怪怪的又捡拾一部电视机，敲打两下，无电源废弃的电视机意外出现电视节目。自我放逐的怪怪的到小镇不再西装革履；周围的人，有的虽然生活在美丽的海滨，却穿戴怪异的衣帽，戴着口罩，行动也夸张，以加强暴露和讽刺的力量。

“十八”是掷骰子赌博时的满分的数目，剧中人物随时随地都可以掷骰子作乐，下赌注；而何平却用碗比喻角色所处的台湾环境，用骰子比喻台湾籍、外省籍的人，骰子再怎样翻滚，也滚不出碗缘；而人再怎样翻滚，也滚不出如碗一般罩住的天地。怪怪的与赌徒在海边小码头聚赌中，用大特写镜头刻意拍一只黑蚂蚁在做为赌具的饭碗边缘爬行，爬行半天那蚂蚁都没爬出碗缘，含蓄表达人也与这只蚂蚁一样，无不受环境制约，许多台湾人转来转去，仍然回到台湾原位。此时还有一组蒙太奇并列镜头：几个人在海边进行 20 道带“决战性”掷骰子中，都全神贯注地看着骰子的跳动，另外的镜头是神经怪异，凶相毕露的老芋仔持杀猪的宽板刀，追杀偷情的妻子阿娇，接着是阿娇惨叫声，那把宽板刀跳落镜前的特写，尔后是阿娇仰躺，血沥沥从额头上流下，影片借鉴好莱坞犯罪电影里表现主义色彩的手法，斜射的灯光照明，棱角分明的画面构图和咄咄逼人的物象，反映人物的恐惧、紧张和不正常的精神状态和心理的扭曲。影片正是通过这种不自然的形式和变形的影象，来强烈地表达出人物内心的恐惧和焦虑、爱和憎的情绪，以及对现实生活极度惶惑、紧张和慌乱的心情。加上如拼贴般的剪接，以及层层文字、图腾等符号所流泻出的讯息，使这部戏成为隐喻内容丰富的电影。观众可能一时间不知道电影里讲的是什么，但电影中片片段段，自然流泻出的拼贴图案，和一般人的思考很接近。导演没有用很组织化，很因果逻辑的语言去完成《十八》，反而让它避免陷于一味的诠释。“外省人的挽歌”也好，“内在心灵的自我放逐”也好，充满着意义拼贴的影片，让观众的想象自由扩散。就像男主角深夜在沙滩捡到破旧电视机，一碰，银幕居然亮了——超现实原味道就从这些场景展开。

影片的表现主义的手法在于利用摄影、照明、色彩特异性，扩大影片的表意内涵，达到对台湾现状、历史、文化的反思效果。

影片运用移动摄影，摄影机围着主角灵活移动，不断改变角度，俯拍、仰拍、高低、远近不断改变，特定中景远景相穿插，随主人公情绪变化而变化。大胆运用各种奇特角度去处理场面调度。布光明暗对比强烈，善于利用光的各种层次去刻划人物和造成气氛。重视布光和照明，以造成假定性的虚幻情境，在不少的场景里，充分利用各种明暗对比、多样的摄影角度和摄影手法以及细节造型表现力，环境细节等造成气氛，刻划人物，产生强烈的艺

术效果，影片置景、布光和镜头远近也一反常态。

（陈飞宝）

玉 卿 嫂

1984 年　彩色片

摄制：台湾

原著：白先勇

编剧：张毅

导演：张毅

演员：杨惠姗（饰玉卿嫂）林鼎峰（饰蓉哥）阮胜田（饰庆生）傅娟（饰金燕飞）

【故事梗概】

这是发生在抗战初期，桂林的一位妇女与她的情人双双殉情的故事。以大富人家的少爷蓉哥的视点，看成人世界强烈的情爱恩仇。

自从玉卿嫂来之后，白家的光棍男佣人，就像苍蝇见了血。不久玉卿嫂对蓉哥说要回婆家一趟，蓉哥吵着要带他去，玉卿嫂不肯，一味哄他路远得很，又不好走。她一去就是老半天，他忍不住问胖子大娘，大娘说，玉卿嫂哄他，“ 她一定出去找野男人去了！ ” 蓉哥不信，胖子大娘说，玉卿嫂跟她的婆婆吵翻了，才出来的，这会儿又巴巴结结跑回去？大娘教他下次她去的时候，悄悄跟她屁股后面，捉她一次。礼拜天玉卿嫂又要去了，这次蓉哥不吭声，赖在床上，暗暗地瞅她怎样戴上耳坠子，对着镜子钳眉毛，抿上头发油，散发一股幽香。她临走时，拧了一下蓉哥的腮帮子，蓉哥装做无所谓的样子，待她一下楼梯，蓉哥就跳起来，跟在她后面进了后花园，发现她不是原先讲的往通水东方向，却往左拐。左手是一条七拐八弯的小街，尽是小户人家，蓉哥蹑手蹑脚跟了过去，玉卿嫂转了几个弯，往一条死胡同里走，等蓉哥追上去时不见了。蓉哥踱到第三家门口，在低矮的房子前，忽然听到玉卿嫂的声音。蓉哥把耳朵贴在门缝上，听到玉卿嫂和一个男人讲话。意思是，“ 我出来打工、帮人家做老妈子，又为的是哪一个？只要你明白我这份心意……我怕你身子弱，劳累不得，只要你不变，累死苦死，我都心甘情愿，熬过这一二年我攒了钱，我们就到乡下去，我守着服侍你一辈子，要是你变心的话…… ” 蓉哥想看那男人什么样子，用力拍门，玉卿嫂打开门，见是蓉哥吓了一跳。玉卿嫂赶忙给蓉哥介绍，那个庆生是她的干弟，又对庆生讲蓉哥就是她服侍的蓉少爷。庆生 20 来岁，身才修长，眉清目秀，面皮有点发青。背佝，清瘦，腼腆。房间收拾得干干净净，不过只有一铺床和一张桌子，蚊帐被单一律雪白。庆生和蓉哥走象棋，老让蓉哥吃他的棋子，一直到吃晚饭，蓉哥才离开，并约第二天再来找他玩。玉卿嫂叫蓉哥无论如何都不要提起庆生来，不然的话什么念头都甭想。蓉哥满口答应。

玉卿嫂把工钱、织毛线绣鞋面赚来的钱全放在柜里小漆皮盒子里，到了月底，她把盒子打开，将钱抖出来，数了又数，然后用小毛巾包好揣到怀里，拿到庆生那里去。庆生患了风寒，玉卿嫂盘坐在他床上，替庆生在背上刮痧，边刮边问痛不痛？忽而拿着汗巾替他擦汗。似乎庆生身上疼痛，都让她揪心。

年三十，午饭后，玉卿嫂梳妆打扮，焕然一新，镂花明镜照出玉卿嫂额前的鱼尾纹，她不禁幽幽地为枉逝的青春年华叹息，伸出纤纤素手，摘一朵清香素洁的白玉兰花插在鬓角，浅施脂粉，淡描黛眉，轻点樱唇，稍饰妆扮，在明镜中看到玉卿嫂依然风韵天然，柔婉娇媚中愈形伶丁凄凉。她喝了点酒，

腮上有点红晕。蓉哥把压岁钱三块大洋寄玉卿嫂处，用另外三块与家里佣人聚赌，片刻蓉哥输个精光，待他去取存放在玉卿嫂处的压岁钱，企图要把输了的捞回来，到了卧房不见玉卿嫂踪影，蓉哥四处寻找，发现后园子的木门打开，知道玉卿嫂去向。走出后园，穿过竹林，跑进那个庆生住的死胡同，在棉纸窗戳个洞，想瞅玉卿嫂在里面搞什么名堂，好进去吓她一跳，眯一只眼从小孔往里瞅，蓉哥惊呆。只看见玉卿嫂与庆生在床上做爱，玉卿嫂腿跨在庆生胸前，床头放着一个火盆，映得四壁昏红。蓉哥跑回去，蒙头睡觉。

大晴天，在山野玉卿嫂看蓉哥、庆生放风筝，兴致盎然。忽然间浓雾自山顶排山倒海弥漫下来，迷蒙蒙一片什么也看不见，庆生、蓉哥被浓雾吞没。玉卿嫂感到不安、恐惧，乏力地追跑，跌倒，爬起来嘶喊着庆生、蓉哥的名字……

正月十七蓉哥的姨妈动了胎气，要蓉哥的妈妈去陪几天，蓉哥妈一走，蓉哥就狂起来。当天约老曾一起去看戏，戏码是金燕飞饰孙玉姣的《拾玉镯》。因是花旦戏，老曾看得津津有味，爱看武打的蓉哥显得不耐烦，溜到后台看戏子佬。那些戏子都知道蓉哥父亲的名望，对经常来看白戏的蓉哥也蛮热情。她们议论金燕飞，在面前摆着金山银海，让她做小老婆不干，却偏偏跟一个小伙子最近走得火热。她们从戏台幕缝往观众席搜寻那颇有体面的后生有没有来，顺着女戏子的手向，发现那个人竟是庆生。戏演完，蓉哥又躲在电线杆后，看到庆生亲昵地陪金燕飞进小餐馆吃宵夜。蓉哥急忙跑回来，拉着玉卿嫂的袖子，上气不接下气地往外跑，到了那小餐馆前的阴暗处，玉卿嫂问怎么回事，蓉哥都不说，叫她自己看了就知道。一会儿庆生紧挨着金燕飞从餐馆走出来，庆生替她提着坎肩儿，两个人相偕而行，好亲热的样子，玉卿嫂一见脸色刹变，锥心刺骨，整个人颓唐下来，瘫软蹲在墙脚，脸上痛苦，肌肉逐渐紧缩，浑身发抖，眼珠怔怔的，双手捧着脸，终于放声大哭。蓉哥跟玉卿嫂跑到庆生住处，一脸雪白等着庆生回来。好一刻，庆生才回来。他一见到玉卿嫂坐里面，一呆，也不吭声。玉卿嫂忽然跃上前用力搂住庆生，喊着：“庆生——庆弟——你不能这样——你不能这样对待我啊，我只有你这么一个人了，你要是这样，我还有什么意思呢？——庆弟——”庆生挣扎着，对玉卿嫂说：“玉姐，请你不要这样好不好，你要是真疼我，你就不要来管我……我才 20 来岁，……你放了我吧，玉姐，我实在不能给你什么了啊，我——我已经跟了别人……”玉卿嫂僵立着，脸上毫无血色。

玉卿嫂不哭，不笑，也不说话，目光呆滞，低头做事。数天后的一个晚上，玉卿嫂梳扮过，问蓉哥：“你到底喜欢不喜欢我呢？”蓉哥说：“这一屋里除了我妈，我心里只有你一个人呢。”她剥一个炒栗子给蓉哥后，对小蓉说：“我今天晚上要出去到庆生那儿有点事，很晚才能回来，你不要讲给别人听，乖乖地自己睡觉。”说完紧紧地搂了蓉哥一下，匆匆地走了。那一晚蓉哥睡得很烦躁，半夜醒来，发觉玉卿嫂还没回来，急忙穿一小袄，出后园的园门，竹林幽幽，四周影影绰绰，蓉哥走到庆生门口，从窗口往里望，惊恐地看到可怕的情景：只见庆生被刺死在床上，而玉卿嫂用眼睛哀怨地看着前面，白色的蚊帐在微风中飘逸，玉卿嫂又猛力用匕首自戳，然后伏在庆生身上，一片凄凉，惨烈。

【评析与欣赏】

《玉卿嫂》是美籍华裔作家白先勇的名作，发表在 1969 年台湾《现代文

学》刊物上。主观色彩较为强烈，多以个人经历，所见所闻为依据。白先勇的后期作品代表作，有短篇小说集《台北人》等，所揭示的社会生活相当广泛，有多种多样不同出身经历的人物形象，艺术手法上不拘一格，绚丽多彩。

《玉卿嫂》是属于白先勇早期的作品，他在《蓦然回首》一文中里谈及此篇创作的经过："有一年，智姐回国，我们谈家中旧事，她讲起从前的一个褓姆，人长得很俏，喜欢带白耳环，后来出去跟她一个干弟弟同居。我没有见过那位褓姆，可是那对白耳环，在我脑子里变成了一种蛊惑，我想带白耳环那样一个女人，爱起人来，一定死去活来的——那便是玉卿嫂。"《玉卿嫂》发表到拍成电影距离有 17 年，其间它先后以话剧舞台剧形式在香港上演。由于小说视觉形象、人物性格鲜明突出，使人历久难忘，而且又是一个东方式的恋爱故事，相当古典式的戏剧。1971 年，留学美国的电影学人陈耀圻和白先勇以及华裔女明星卢燕、作家谢家孝组建青云电影公司，筹拍《玉卿嫂》，剧本也写好，仅因出资人董浩云公司一艘轮船在香港起火燃烧，损失甚巨，拍片也不了了之，1984 年台湾新电影浪潮中，各电影公司开拓不同题材，台湾资深导演、制片李行主待的天下电影公司，出资扶植中青年导演拍有艺术追求的电影，他恣意要把白先勇的《玉卿嫂》搬上银幕。美国加州大学洛杉矶分校电影系学成回台的但汉章，早在去美国之前，就和李行相交甚笃，担任过李行的副导，学成本想导白先勇的《谪仙记》，李行提出让他拍《玉卿嫂》的构想。在合作过程中，由于但汉章和白先勇一些观念上的冲突，改由张毅改编导演。

忠实于原著写活玉卿嫂内心激情世界，是这部电影成功的因素之一。《玉卿嫂》能被成功地搬上银幕有两个原因：①小说中的玉卿嫂的形象、性格已经非常鲜明，易于声像化。②《玉卿嫂》有一个完整的故事架构，叙事、情节也比较生动。但如何把这部名作声像化，可能有多种选择，其中两种较突出，把它改编成纯煽情的剧情片，编玉卿嫂是不安于新寡的情节剧，多刻划些陪衬人物的戏。还有一种手法，即突出玉卿嫂的内心精神世界，写出她的激情性格，减少其他人物的戏份，尽量保持原作中通过儿童视点的距离感。而张毅的聪明在改编原小说的过程中融合了中外一些成功的经验，在体现原著精髓外，加进一些自己的见解，深化角色的情感、以及观众对角色的认同和同情。既不落俗套，又有艺术品味。首先张毅一改原著时代背景模糊的叙述，影片中交代"七·七"中日战争爆发后，由于社会大变动和小县市保守闭塞的冲突，方给玉卿嫂和庆生的恋爱发展成悲剧提供了可能性。同时，把原著变为视觉艺术时，注意从布景、道具、构图、灯光、镜头角度、人物言谈风貌、服装、习俗等方面，呈现当时社会的规定的情境。淡黄的调子，精致的古董器皿，拿到太阳底下翻晒的一册册线装书；竹林幽径，有的人摇着扇子道人长短，玉卿嫂乌油油发根下的玉坠子，映照鸭蛋脸水秀眼睛的妆台镜子，到庆生住处通路旁摇曳的竹林，远景深处的炊烟晨雾，节庆中的鞭炮烟花，都刻意仿古，表现出一种历史感、中国南方小县城的地域特色。

电影与原著不同之处，还在于一改原著那种玉卿嫂性格的刚烈主色调，处处从精神到行为上控制庆生的强者的心态，而电影则细腻刻划玉卿嫂，以强调实际感情又很脆弱的一面，杨惠姗饰的玉卿嫂经常以柔细的声音说话，语尾经常有些喑哑，更多地表现玉卿嫂是受社会环境、世俗、感情纷扰而抑郁的少寡，不完全像原著中描绘的那样："狠狠的管住庆生，好像恨不得拿条绳子把他拴在她裤腰带上，一举一动，她总要牢牢的盯着。"张毅的电影

则强调这种欲情受制于社会道德规范，白先勇强调炽烈的欲情，主动，而张毅的电影以同情的角度洞悉玉卿嫂受压抑的欲望。电影不仅呈现玉卿嫂生活上主宰庆生，对庆生有复杂交融的母性怜爱和情人的占有欲的双重情感。但由于庆生年岁比她小十多岁，如同姐弟，感情纽带纤薄，自然而然玉卿嫂感情有苍白脆弱的一面。玉卿嫂受蓉哥家的佣人欺凌，还不敢声张，到庆生那里还要偷偷摸摸，增加了玉卿嫂那种寄人篱下、被世俗不容的压抑的心态。一旦她的情人使她终生的寄托破灭，手刃庆生同时也自我毁灭，就是有情可原的了。

中国传统父权社会中，女性的激情是被压抑的，文学作品对她们的描写也很偏激，要不就像卓文君、穆桂英，大义凛然，爱国忠君；要不就像潘金莲之类的淫妇，风骚克人；要不就像描写一些艺妓委身使君，到头来人财两空。而白先勇的玉卿嫂是旧社会另一类型的女性，她既不是巾帼英雄，又不是淫妇，她只不过是普通的年轻寡妇，白先勇能细腻地刻划玉卿嫂的内在情欲，而导演能通过蓉哥的眼光，剖析玉卿嫂的内心希望和破灭的感情世界。玉卿嫂戴白耳环，一尘不染的洁净打扮，除了在李家长工企图对她非礼，她挣脱后有些狼狈外，多数场合她是那样地素净优雅。她十分在意衣着打扮，避免在外表上，与小她的庆生年龄上有太大的差别。得知庆生别恋之后，夜晚照镜拔白发，将之焚烧灼伤手心，与庆生相会前的刻意打扮，以及打算与庆生同归于尽前的细心妆扮，都显示玉卿嫂求美的心理及追求爱的完美和外冷内炽的感情世界。

张毅以蓉哥的视点叙述这个故事，在镜语上运用冷静客观的镜头画面，多采取中景或远景，刻意求“冷”与“疏离”的叙述风格。从场景调度上，摄影机动静交替，日夜时辰的跳接，色彩精致和谐，音乐韵律悠扬，演员的精湛的表演，与故事背景相应的节奏，和原作相印互彰。张毅还善于用比喻镜头，表现人物关系的演变，如放风筝带有强烈的象征意义：蓉哥和庆生跑到前头放风筝，玉卿嫂紧随在后面，因雾越来越浓，以致找不着他们，风筝隐喻庆生企盼想飞，无拘无束地寻找自己的幸福和生活道路。蓉哥告知玉卿嫂庆生另结新欢，玉卿嫂使劲扼衣，稍后她杀鱼，蓉哥焚毁庆生扎给他的灯笼，暗示了玉卿嫂毁灭式的结局，又起到戏剧张力累积乃至最后爆发铺垫的作用。

台湾已故的影评家、导演但汉章在《文学到电影的崎岖之路》一文中，曾高度评价张毅的这部电影，但氏说：“文学作品改编电影是近年中国片的热潮，《玉卿嫂》在我看来应说是个佼佼者。此片深刻把握原著的风格韵味与情感，将文字生动而灵活地转化为影像与声音，带领观众进入小说里现实与心里的空间，成功传达了原作的意会和意境，在白先勇近年搬上舞台和银幕的众多作品中，《玉卿嫂》无疑是最接近原作精神的一部。”他又说：“人物刻划的含蓄和运镜理戏的冷静客观（几乎每场戏都用长镜摆定拍摄，凝聚剧力颇为见效），或许减缓了影片的节奏，无火爆性却无损全片令人心驰神往的中国风味，《玉卿嫂》色彩素雅，画面简洁，散发出古老而又亲切的乡愁，较诸唐书璇的《董夫人》犹比过之，若不是导演具有深切的民族情感，是不会达到这样成绩的。”

杨惠姗准确把握角色性格特征，通过表演二度创作使得玉卿嫂具有特殊的艺术魅力，也是这部电影成功的重要因素之一。

杨惠姗把自己当作玉卿嫂化身，了解玉卿嫂的痛苦，她的追求，她的绝

望，把玉卿嫂演得淋漓尽致，像温柔体贴照顾蓉哥，对庆生情人兼母性的感情基调，把握得准确，杨惠姗表现玉卿嫂情感变化时很细腻，颇有层次，诸如元宵节阻止庆生外出，当看到庆生和金燕飞在一起，那种哀求，揪心痛楚，颓唐，颇能表现一个要终生委身一个男人、而无法实现时的心灵挣扎。杨惠姗还自己配音，用轻柔沙涩的声音（似乎贴着麦克风耳语录下来），对庆生总是好言软语的劝着，求着，低回着。加上导演再三强调的镜头，如：纤纤玉手与柔缓细心的折帕动作，对镜轻装打扮的优雅，甚至晒衣服熨衣等动作，无不映现传统女性的优美形象。有的评论说杨惠姗是玉卿嫂，玉卿嫂是杨惠姗，足见杨惠姗通过内心体验，把握住玉卿嫂情感和性格发展，使文学的形象变成有血有肉，爱恨激烈女性的视觉形象，由于杨惠姗诠释玉卿嫂这角色时，形神近似，人们把杨惠姗就当做玉卿嫂的化身，刻在心板上。

导演张毅生于 1951 年，原籍北京，台湾世界新闻专科学校影剧科毕业。原为小说作家，出版过《源》及《台北兄弟》，又从事过编剧，拍成电影的剧作有《源》、《人肉战车》、《大追击》等。1982 年台湾新电影浪潮涌现，在具有里程碑的代表作《光阴的故事》四段式的影片中，他导第四段《报上名来》，也是较精彩颇见功力的一段。其后他作为新电影的骨干之一，活跃于影坛，先后导演过电影：《野雀高飞》（1982 年）、《竹剑少年》（1983 年）、《玉卿嫂》（1984 年）、《我这样过了一生》（1985 年）、《我儿汉生》（1986 年）、《我的爱》（1986 年）等。后来因台湾电影生态环境不尽人意等原因，与杨惠姗、美工、导演王侠军一起从事琉璃工艺品的研制生产。

张毅的《玉卿嫂》在第 21 届金马奖上获得最佳童星奖（林鼎峰）、最佳原作音乐（张弘毅）、最佳录音奖（王荣芳）。在同年的第 29 届亚太影展上，杨惠姗获最佳女主角奖，张弘毅又获得最佳音乐奖。1985 年张毅导的《我这样过了一生》在第 22 届金马奖上获得最佳剧情片、最佳导演、最佳改编剧本、最佳女主角四项奖。

（陈飞宝）

老莫的第二个春天

1984 年　彩色片
摄制：台湾
编剧：吴念真
导演：李佑宁
摄影：张惠恭
主要演员：孙越（饰老莫占魁）张纯芳（饰古玉梅）陈震雷（饰林金树）张蓓心（饰刘玛娜）陈慧楼（饰常若松）

【故事梗概】

退伍老兵莫占魁南下，参加已经退伍的老班长常若松的婚礼。常若松和刘玛娜的喜宴在小餐厅举行，屋子里喧闹声中夹着国语和山地话。穿着白纱礼服的玛娜是老常用钱买来的一个高山族少女，她显得特别兴奋，和一群年轻的山地男女嬉嬉闹闹。坐在若松旁边的玛娜母亲忙着点数着一叠钞票，若松招呼玛娜与若松年龄相似的玛娜父亲敬酒。

老莫辗转得知在大陆的妻儿相继去世的消息，大年初一感到独处的孤寂，看到祖宗牌位油然产生再娶妻生子的念头。学老友常若松的方法，将金银首饰换成现钞，花 10 万元台币，娶了山地年轻貌美的少女古玉梅为妻。玉梅的父亲嗜酒如命，弟妹年幼，家境贫穷，原准备把玉梅卖给茶室接客，只因老莫出大价钱，将玉梅嫁给可当父亲的老莫。新婚之夜，玉梅流泪，因为她从没在外头住过，也不知道弟妹是否回家，老莫劝慰玉梅，因他比玉梅父亲年龄大，一定会照顾好玉梅。在清洁队里干活的老莫工友告诉他，要想不让年轻老婆跟人跑，就要控制钱，再不就要让老婆生个孩子，不能在家太闲别让她往外跑。玉梅把家里整理得井然有序，老莫想要延续香火，用近似强暴的手段要玉梅给他生个儿子。老莫想方设法买壮阳药酒服用，可是长久未见玉梅怀孕的迹象。老夫少妻，生活和观念上难免有一些误解、差距。做爱后，玉梅向老莫要钱，老莫很生气，说那些钱都是给玉梅过一辈子的。原来玉梅要去摆摊卖山地麻薯，补贴家用。送瓦斯工作的金树给老莫家中送瓦斯，又在摆摊上为玉梅帮这帮那，显得开心融洽，老莫心里总不是滋味。玛娜与一伙年轻混混泡在一起，抢了玉梅卖麻薯得来的钱。一次，老莫和玉梅在戏院里看电影，小混混对玛娜凌辱，玛娜毫无反抗，老莫与其论理，反被那些人殴打一顿。老莫到常若松家中，邻里说若松打鱼去了，家里的电视机、电冰箱等被玛娜变卖一空。

一天，老莫借故去台北探望老营长病情，玉梅到火车站送行，学老莫向给他们夫妇俩证婚的老营长送别时的礼节，向北驰的列车上的老莫敬礼。玉梅已怀身孕，托金树先把摆摊的用具拉回家里，她自己到医院检查，回到家，漱洗完听录音带，无意间听了老莫特意留下的录音，老莫说自己离家，是要成全她和金树他们。金树乘老莫到台北，晚上到老莫家对玉梅说他存了 30 万元，要玉梅跟他私奔，还对玉梅非礼，玉梅说已怀老莫孩子，要是伤害到胎儿，就不客气，并且用剪刀自卫，刺伤金树。

老莫从台北回来，玉梅也用录音带向老莫表明了自己对他的真情，说他比父亲还坏，只想替他生下孩子，尔后把她赶走，再让她父亲把她卖到茶室。老莫听后深感惭愧，自掴嘴巴，一手搂着玉梅，玉梅抱着老莫痛哭，夫妻误

会消除。闲人对金树开玩笑说：玉梅怀的孩子是他这股东的，还是老莫的，金树用拳脚予以还击，老莫为之解围。金树悄然离去。

一天警察把玉梅叫到溪边认尸，原来是玛娜自杀身亡，手脚有许多打吗啡的针眼，肚里还怀有个孩子。老莫夫妇到若松家中，看到若松因出外炸鱼填补玛娜的无底的花销，炸瞎了眼睛成了伤残，老莫悉心照料，为其擦身喂饭。若松还不知道玛娜已死，要玉梅转告玛娜，他自己成了这个样子，玛娜自己可离他而去，免受活罪，玉梅见其凄凉的景象掩面而泣。

玉梅怀上老莫的骨肉，老莫细心照顾，蹬着三轮车送玉梅去医院检查，静待孩子的出世。看到老常的悲惨的晚年，玉梅很伤感。老莫安慰妻子，并打开箱子，取出珍藏的中国地图，向玉梅讲起回老家山东的路线，已准备带妻儿一起回山东的船票和车票的费用……

【评析与欣赏】

国民党老兵少小离开大陆到台湾，老大回不了大陆老家，他们退伍后的生涯是孤单寂寞的，他们的家园和亲人隔在千里海峡的另一端，他们只有过去，鲜有将来，近代中国的历史、政治斗争，台湾当局的专制统治，造成他们的不幸。那些老兵上焉者如老莫，在台湾娶妻生子，下焉者只凭命运拨弄，靠退休金在回忆中漫度余生，最后客死他乡。编剧吴念真、导演李佑宁以无比的同情心，来描写老兵，探讨了他们的怀乡心态。这在台湾是个普遍又特殊的题材，是数十年来台湾电影从未敢触及的问题，《老莫》表面上看似简单，内里盘根错节，在轻快节奏中，流露出老兵的心灵深处一些最隐秘的感情和渴望。但电影不故作哀伤却深沉有致，内涵丰富而厚实。影片以老莫用 10 万元台币买山地姑娘玉梅作妻子为经，以人际的隔阂与深情的关心为纬，片中主要角色有：儿子在外国学成不归、乐于为老部下证婚的老营长夫妇，两位怀抱着简单生活信念的国民党退伍军人，两位活泼但品德正相反而被家里父母卖给军人为妻的山地女子，还有瓦斯行多情又最后能知趣的运送工人，甚至是清洁队好讲床第笑话的工友、稍有省籍歧视的邻居，还有充满问题的山地少数民族家庭等等，全片都在温和的批评中，使人洞悉并且了解到那些人性的弱点和困境。

影片题材的选择无疑是相当敏感的，因为它以两种较特殊的人物——退伍老兵和山地少女为主角，其中又以大胆的笔触探讨退伍老兵晚景，最令人瞩目。影片以十分简洁的两场戏就将老莫的过去交代清楚了，即老莫看发黄的相簿交代与大陆妻子的分离；老营长给老莫看信，让老莫得知在大陆妻儿的死讯。观众了解到老莫遭到人生的两件大事“生离”、“死别”，重点在于今后如何面对寄居他乡，重新成立一个家？如何渴望得到一个儿子来传续他的香火？

玛娜这个角色衬托出玉梅安分守己，她的遭遇也说明老兵买卖式婚姻可能造成的不幸。所以玛娜毒瘾发作时痛苦地对玉梅讲：“我以前好讨厌他（常若松），他都不会陪我玩……现在我不想玩了，如果我还在山里，都不认识他们就好。”的确，十八九岁的少女是很难经得起物欲享乐的诱惑的。玛娜以自甘堕落来反抗和控诉被人强加于己的命运。一个年轻的山地姑娘自己心甘情愿地嫁给一个老头子是一回事，被父亲卖给一个老头子又是一回事。编导以玛娜和若松一死一伤，与玉梅、老莫的完满结局作鲜明的对比，成为道德教训的反面教材。

影片的成功在于它并不枯燥。因为片中老莫、玉梅有充沛的情感，戏剧性和丰富的角色描写，使全片看来丝丝入扣。老莫和山地妻子玉梅，从金钱的买卖婚姻到彼此排除占有欲与省籍、年龄、生活、文化差异的关系，由两人结合、至猜疑、至谅解、至得到爱情的结晶；从强迫妻子生儿子，到温柔地看着妻子入睡，再到笨拙地离家留下自己的录音；及至最后，他与妻子分享自己山东老家的单纯理想，然后携手面对中国大地图，半认真地计算着从台湾到山东老家车票船票等，完整而得体地探讨老兵的中国情结，表露出“通天尽人”，描写得既有层次又细腻含蓄。影片美化一对老夫少妻苦难心理，是光，是色，是韵律，是无穷的情意和无限的深意，最后老夫少妻唱起“流离的岁月已过去，发黄的像片是模糊的记忆”，点出角色活动的时空，还有一种自我安慰和互解与互谅，是根植于中国传统道德观念超空造化的意识，堪算全片最使人动容的表达。

在导演方面，发挥了敏锐的生活触角，为沉溺于“净化”的新电影打开僵局。采用新电影长镜头与中国电影传统戏剧结构相结合；冷静的场面调度与传统浓厚的戏剧性，互相激发，情景交融，形神相间，布局缜密，剧本演出、声音画面、剪接运镜、灯光音乐……使之冷静而不干枯，动情而不煽情，堪称吸取新旧电影长处的成功例子。

全片以固定镜头为主，以摄影机移动为副，大部分采用全景角度客观地以长镜头（减少剪辑）捕捉完整空间的内部情境，尤其是老莫初访常若松及多段夫妻的情感戏，由于这全景镜头的拍摄，从容地捕捉到人物与空间关系的特殊的趣味，也可以见到李佑宁电影语言的成熟和进步。片中优秀的长镜头相当多，如老莫讲故事妻子睡着，或者妻子给老莫听录音带，老莫羞惭掌掴自己等，其间的酸苦与甜蜜，在狭小空间里，两人既隔膜又关怀，皆于全景镜头内弥漫着动人的感染力，同时也因为全景镜头的疏离性，去除了老套的煽情效果。对浓郁情感场面的处理就是因为导演对镜头及场面调度的内敛节制，获得了优异的效果。

除了编导优异外，如果没有孙越等演员杰出的表演，很多长镜头可能缺乏力量。尤其是孙越的表现，老练又充满创造力。据说孙越关掉录音机掴自己，背对镜头，反手扭抱张纯芳的一段，是两人的即兴表演，委实把一个拙于表达感情的老兵内心羞愧与爱表达出来。其他如张纯芳听录音带或孙越观看郑少秋、刘文正的海报，都是突出角色心理的细节处理，也就是由于这些丰富的细节，使老莫充满神彩和幽默感。导演指导演员表演用电影语言，跟电影角色性格发展走，不用分镜去打断戏剧的结构，并注意发挥老演员表演艺术的个性，作即兴表演，让孙越的演技发挥到极致。并且让主要演员孙越、张纯芳、张蓓心自己来配音，用生动的生活化的对白，还请山地的少数民族来当山地语言的指导，使人物的个性显得较真实，使之带有浓郁的地方人情色彩。

电影音乐跟着电影剧情发展走，电影音乐的起点和落点跟着老莫和玉梅两个角色的情绪走，不以分镜或设计特别的拍法来突显镜头，一切以生活化为准则，强调自然。像小津安二郎一样在影片中多处用低角度来拍，有一些画面像老莫站起来时，头被画面切掉，导演并不一定非把镜头往上摇不可，因为观众会知道画面外的头是老莫的，并不要去强调那个头，而注意电影整体的流动性。而且擅于通过细节表现人物的感情。李佑宁与台湾其他新导演一样，用了大量的中远景以至长镜头，来处理剧中人的生活举动，然而他没

有故意压抑角色的感情，也没有刻意淡化情节发展中应有的戏剧效果，以亲切自然而生活化的旁枝细节丰润剧情，老莫和玉梅之间的感人场面，得以在平静的镜头下源源不绝地出现，玉梅在火车站给老莫送行时举手敬礼，坐在三轮车上的玉梅上坡时自动下来帮老莫推车，老莫听到录音带后自打耳光等情况，在平淡中流露出人物真实的感情，不是像有的新锐导演那样为避免夸张，往往压抑过份，该有的情绪出不来。李佑宁不刻意去玩镜头，大远景、空镜头的灵活转换，作为情绪转折的标点符号式使用，空镜头多为交代转场时间和转场的情绪，表现出导演对电影语言熟稔。老莫上山买老婆途中，银幕传出他写信给老营长讲他的对象身家清白，思想端正等内容独白，这种音画蒙太奇精到的运用在台湾片中是罕见的。

此部电影荣获 1984 年台湾第 21 届金马奖最佳剧情片奖、最佳原著剧本奖（吴念真），是当年台湾电影代表作，亦是李佑宁成功跻身电影界的里程碑。

（陈飞宝）

索伦河谷的枪声

1985 年　彩色
摄制：八一电影制片厂
原著：刘兆林
改编：李英杰
导演：景慕逵
摄制：高九龄
主要演员：张国民陶泽如赵军赵英

【故事梗概】

80 年代的一个金秋，军区干事冼文弓被下放回三连任指导员。

快到连队，他遇到了三连的饲养员刘明天。刘独居野外，只有一只狍子相伴。那沉郁的笛声，似在吐露心中的苦闷。到连队后，一个叫张久光的战士竟颇为不敬地说："好干部，谁到这个鸡毛连？"

在全连集合时，冼表扬刘、张纠正了他的两个误解；接着又要改变让通信员为连首长送饭的习惯。这都引起了连长王自委的不快，更使连长不满的是冼文弓竟然还让战士填写对指导员的"意见表"，还让战士"自荐公议"，推选班长。

原来，刘明天曾是驾驶员，两年前连长要学开车而误伤人命。刘替连长受过，被判刑一年半。对此，连长讳莫如深，无动于衷，刘不能不感到气愤与苦闷。

为了招待来连检查工作的军首长，连长硬要刘杀狍子招待。冼文弓为了调解矛盾，与刘进山打野物代替，不料遇到野熊，冼文弓多处受伤。刘深为指导员的尊重与关心所感动，得知冼有腰病，终于打死狍子，为冼做褥子治病。

"砰！"索伦河谷中响起了一声响亮的枪声。

【评析与欣赏】

党的十一届三中全会以后，社会生活发生了巨大的变化，军营的生活也发生了巨大的变化。"实事求是"，"解放思想"，"团结向前"的时代精神，像春风一样温暖着每一个人的心。人们在积极的行动，认真地思考：我们怎样跟上时代的发展，做好自己的工作？《索伦河谷的枪声》正是这样一部取材于现实生活，勇敢触及社会矛盾，热情讴歌新人、新生活的成功之作。

冼文弓是作品着力刻划的一位新型的政治思想工作者。这样年轻的军人，从连队被提拔到军区；可是因为爱提意见，却又被"下放"回到连队担任指导员。不能说他没有丝毫的怨气与不满；也不能说他如何的豁达与大度。

然而，我们不能不承认他是一个新人。在他的身上。有着与时代发展所相通的新的素质。

从第一次接触刘明天，从刘明天那沉郁的笛声、那散落在地上的扑克牌，他就能判断出这是一个"性格内向"的人。仅仅听了刘明天解释"石碑"的由来，张久光纠正"金界壕"的误传，他就能发现在他们身上有着宝贵的积极因素。所以，在第一次全连集合时，他就对此提出表扬，并向刘、张两位战士表示感谢。他的敏感是大家都可以感到并理解的；然而，他的重视知识，

把知识看作战斗力的一部分，却不能不让人觉得新鲜。

更让人感到新鲜的是在后面。由于政治思想工作的薄弱，这个驻守北方边防的三连已变得落后、涣散。刚见到冼文弓，张久光就出言不逊，抢白地说：“好干部，谁到这个鸡毛连？”那么，冼文弓“新官上任三把火”，会怎样来改变现状呢？

当我们注目看银幕上冼文弓首次集队讲话时，我们也万万没有想到他会说出这样的话来。他说要向战士学习，“诚心出奇迹”，“决心与全连同志一道，把扑克玩出新水平，夺冠军。”这不是幽默，也不是玩笑；而是他打开战士心锁的一把钥匙;是他从实际出发,能找到的一条最快联系群众的“渠道”。

我们不能不承认他是玩扑克的“行家里手”。他懂得 54 张扑克牌中，52 张是代表一年有 52 个星期，另外两张分别代表太阳与月亮；四种花色又分别代表着一年中的四季……知识性与趣味性的游戏，使他很快与战士们建立起了平等、诚挚的关系。他了解到许多情况，提出了塑造连队灵魂的问题，逐步开始了新的工作。

他首先“改革”的是自己的工作。在他看来，一个好的政治思想工作者，决不是一个只“教育”别人的人；他先要接受群众的教育，取得群众的信任与支持，然后才能教育群众。他设立群众意见箱，并对敢于提意见的同志进行奖励，这是他的创举。自然，我们也可以说他是发扬了党的批评与自我批评的优良作风；但“发扬”中，显然也包括了一定的创造性在内。

更大胆的还是他在连队搞的“自荐公议”班长活动。在他看来，这是培养、发现人材的有效途径。人需要自尊与自信，需要一种历史的主动性。职务应该由那些意识到自己的才能与责任，并为群众所信任的人来担任。这是一个为人民服务的岗位，而不是一种待遇与享受，所以，它可以用这样的方法来选拔。也许，这在实际生活中还难以做到；但艺术家可以在作品中提出自己的理想与愿望。因为，艺术品不是工作手册，它可以走在实际生活的前面，引导我们前进。冼文弓的新质也就体现在这里。

政治思想工作在冼文弓身上主要不是体现在“教育”人上；而是体现在关心人，帮助人上。在诚挚的帮助中，影响人，改变人，“教育”的内容也就包含在其中了。所以，他是一个让人可以视为兄长与朋友的人，是一个群众的贴心人。

在对待刘明天的问题上，我们最能深切感受到他的这种态度与精神。这是一个内心深藏着巨大愤懑与痛苦的战士，也是一位非常可敬可爱的同志。他原来是一位驾驶员，两年前一次出车途中，因为连长要学开车，出了车祸，轧死了一位乡亲。刘明天主动承担了责任，被判了一年半徒刑。没有想到他回到三连以后，连长不但没有惭愧之心，反而对他白眼相向，甚至想给他一张“党票”，让他早日离队了事。

尽管连长歧视刘明天，尽管由于内心的痛苦，刘明天显得与大家格格不入；但冼文弓依然亲近他，尊重他，发现他的美德，洗去了蒙在这颗珍珠上的尘土，还他的纯洁、高尚的本质。为了那头刘明天心爱的狍子，他深入老林，在与黑熊的生死搏斗中，留下了一身伤痕。他以一颗燃烧着的心，温暖了刘明天。最后，刘明天得知指导员患有腰疼病，便开枪打死了狍子，拿狍子皮做褥子，为冼文弓治病。

这已经不是一般的同志感情了，而是一颗诚挚的心灵，引起的同样诚挚

的心灵的强烈的回应；是在艰辛的人生长途上，两个生命的融为一体。自然，这也是新型的政治思想工作的最为甜美的果实；它能够给人以第二次生命。

这是一部散文化的作品。以艺术家的冼文弓就任三连指导员为线索，按照生活的发展过程来加以描写。所以，尽管题材显得分散，但不显得凌乱，一切都按照生活的自然形态来进行，因而让我们感到真实与亲切。

最重要的一点，是作品勇于揭示社会矛盾，但又没有着意去渲染、夸张矛盾冲突，因而保持了抒情散文的风格，给人以隽永的回味。

这里有多少让人难堪的“阴暗面”啊！一个干部，因为爱提意见，就被“下放”到了偏远的基层连队；一个正直、好学的战士，却被视为“落后分子”；一个吹牛拍马的新兵，冒充“干部子弟”，却被作为党员发展的对象；一个驻守边陲的连队里，却整天打牌消遣，军心涣散。身为连长的王自委，竟然在发生事故以后，嫁祸于人，逃之夭夭。明明是代人受过，舍己为人的刘明天，却被当作“刑事犯”……

王自委无疑是冼文弓的对立面；他的身上残留着许多落后的小生产者的陋习。然而，艺术家知道，这不是个人的问题，而是旧时期留给我们的沉重的包袱。夸张的表现与愤怒的激动，都无助于问题的解决；相反，却有可能导致简单化与漫画化。所以，他们采取了“点到为止”、“引而不发”的方法，避免直接的矛盾冲突。这样，因为“避免顶点”，留有余地，银幕的叙事便始终具有着张力；同时，它也给观众的品评留下了一个广阔的思索的空间，有利于观众的积极的参与。

另一个重要特点是，艺术家描写的是一个连队，但心中装的却是一个大社会。人们常说艺术“以小见大”，“以局部见整体”、“由一滴水见太阳”；然而，能够做到这一点，艺术家本身需要先做到胸中有全局，眼里有社会。只有大处着眼，小处落笔，这“小处”才能有“大处”的意义与价值。《索伦河谷的枪声》能给我们这样的感觉。

也许，人们并不注意影片的片头。这是一组单画面的有意味的组接。金秋：三连的营房、排列整齐的大炮、李明天的饲养室、李罗兰家的小院、索伦寨小学、索伦河水、起伏连绵的山岗。把这些不同的景点联接起来，显然意味着创作者不是把三连看作是一个孤立的存在。三连是影片描写的重点；但它联接着社会，联接着乡亲、后代、以及永存的山河大地。在这样一个视野下，三连便不能不是“大海中的一滴水”了。

更突出的是对于李罗兰的描写。实际上，这才是一个不是主角的“主角”，一个最普通，却又最崇高的形象。

这是一位平凡的小学教师，在茫茫的人海中，她没有任何的特别之处。但是，正是这样一位妇女，却有着最为宽广的胸怀，最为善良的心地，最为坚强的意志，最为纯洁的情感。多么伟大的女性啊！丈夫死于非命，按法制必须惩罚肇事者。但对方是一个年青的军人，又是无意识的过失；所以她提出不能死了一个，又让另一个进监狱。她宁愿自己承担厄运带来的全部灾难，却以最大的宽容来对待他人。李明天出狱后，常去照顾，帮助她；她却以同样的热情相回报。冼文弓误以为她与刘明天有着恋情，愿意帮助、撮合，没有想到竟闹出了笑话。原来，李罗兰并不是他所想象的可怜的弱者。这位坚强的女性认为：“爱情应该是更高精神境界的产物”！所以，她不需要怜悯。

李罗兰的自尊，自强的意识，无疑从“社会”的角度显示了时代的进步与风采。它与冼文弓的“革新”相映衬，有力地传达了全社会意识观念，精

神风貌嬗变的最新信息。

此外，片名也取得好，富有吸引力。它以枪声开篇，又以枪声作结，互相照应。如果说开篇的枪声是设置悬念，提出问题；那么结尾的枪声就是解答了问题，点明了题旨。叙事终结了，但给人的情感冲击力却仍在延续。这也可以看出艺术家的匠心独运。

（彭加瑾张春如）

芙 蓉 镇

1985 年　彩色片（上下集）
摄制：上海电影制片厂
原著：古华
改编：阿城　谢晋
导演：谢晋
摄影：卢俊福
演员：刘晓庆（饰胡玉音）姜文（饰秦书田）郑在石（饰谷燕山）徐松子（饰李国香）祝士彬（饰王秋赦）张光北（饰黎满庚）刘利年（饰黎桂桂）

【故事梗概】

山清水秀的芙蓉镇上有个女子胡玉音，跟丈夫黎桂桂以卖米豆腐为生。她美丽大方，待客热情，生意兴隆，可对过国营饮食店因服务欠佳，而门庭冷落，经理李国香对此十分恼火和妒嫉。

胡玉音和丈夫桂桂省吃俭用，攒下钱盖了一幢新房。落成之日，镇党支书黎满庚、粮店主任谷燕山和乡邻们都来贺喜。

1964 年“四清”运动开始了。李国香作为工作组组长依靠镇上的“土改根子”二流子王秋赦抓起阶级斗争。胡玉音将自己千辛万苦积下的 1500 元钱交给满庚代为保管，自己跑到远亲家避风。黎满庚从小跟她青梅竹马，真诚相爱，只因胡玉音家庭出身不好组织不允许而未能成婚。为此，满庚曾发誓一辈子要保护胡玉音。然而，严酷的阶级斗争终于迫使懦弱的满庚向工作组交出了这笔钱。粮店主任、南下老干部谷燕山也因供给胡玉音碎米而被撤职。

胡玉音回到芙蓉镇，新屋已被没收，丈夫自杀，她也被定为新富农。夜月寒光，乱坟岗上，她哭叫着丈夫。草色昏黄，雾罩坟岗，这个年轻的寡妇不知路在何方……（上集末）

1966 年始，天翻地覆、人妖颠倒的年代。李国香被揪了出来，与新富农胡玉音、右派分子“癫子”秦书田一起挨批斗。而李国香一手培养的运动骨干王秋赦一下子当上了镇党支书、黎满庚倒成了他的秘书。正当王秋赦青云直上时，李国香又被结合进领导班子。恨得王秋赦直打自己嘴巴，怨自己目光短浅。他多次找李国香认错，大表忠心，又取得李国香信任。

胡玉音和秦书田被罚扫街。寒来暑往，花开花落，3 年多相濡以沫的苦难岁月，两个扭曲的灵魂、两颗干枯的心灵终于撞击出了爱的火花。她偷偷地做起米豆腐让秦书田尝尝鲜。她怀孕了，秦书田去申请结婚，却遭到王秋赦的痛骂。不久，秦书田被判刑 10 年，胡玉音被判刑 3 年，因怀孕监外执行。

老党员谷燕山看不惯这些极左的做法，却又无力回天。他借酒浇愁，醉眼看世情，在大街上狂怒地喊着“没完！”秦、胡偷偷结婚时，他突然出现在他们面前向他们贺喜，胡玉音难产时，又是他，在漫天风雨中拦下军车，救了胡玉音母子性命。

乌云遮了天又散了，芙蓉花谢了又开了。胡玉音终于盼到了秦书田归来。米豆腐摊热闹如初。而专吃“运动饭”的王秋赦住的吊脚楼坍了，人也疯了，只有他敲打的那面锣还在，虽破得不成样子，却还发出刺耳的声响……

【评析与欣赏】

《芙蓉镇》是阿城、谢晋根据古华的同名小说改编后搬上银幕的。影片通过湘西一个偏僻山区小镇和这个小镇在 60～70 年代末,那个动乱年代里的几个普通人物命运的演变，真实地反映了那个时代的变迁。芙蓉镇虽是我们辽阔祖国的一角，但它出现的一切事件，无不联系着那场大浩劫的动荡社会，因而芙蓉镇是那个时代的缩影。影片虽写了小镇上胡玉音、秦书田的遭遇，却反映了中国农村妇女和广大知识分子的苦难和命运。影片正是通过对胡玉音、秦书田等人物的坎坷经历的描述，对“四清”和那场史无前例最荒诞、最疯狂、最无理性的“文革”进行了猛烈的抨击和对这段荒唐历史的反思。

影片主题深刻，内涵丰富，它给人以深刻的启迪和思索，对众多人物的塑造达到神态各异、血肉丰满。现作如下透视。

一：塑造了一个以情感人的人物——胡玉音。影片着重描写了在困苦与磨难中的妇女胡玉音。她纯洁貌美，勤劳善良，在她的人生旅途上经历了风风雨雨。从甜蜜初恋的夭折，到幸福家庭的破碎；从苦难中滋生的恋情到难夫难妻的离别，正是数不尽的困苦和磨难。当自己痴情热恋的满庚，为了“党籍”而与其分手。当自己与桂桂成亲后，苦心经营，发了微财，可是一场政治风暴，无情地卷走了刚刚落成的新居，桂桂含冤离世，她当了人间活鬼。以后，她从秦书田身上发现了自身的价值、燃起了增强生活信心的火种，她懂得了人应该怎样生活，怎样对付苦难。她与秦书田在困苦中的爱情，更是照亮她暗淡生活的希望之光。当秦书田以莫须有的“反革命”罪被抓走后，胡玉音经受了第三次打击，此时的她再也不是只会呜咽、痛不欲生的娇弱女子了，她由单纯的轻信走向了成熟的思考。审判台上，她那刚毅的脸庞、夫妻俩“像牲口一样活下去”的强烈心声，显露出她那忍辱求生，困兽犹斗的生涯，闪现出了她执著追求美满生活和美好爱情的性格。

影片在表现胡玉音的几场戏中，注意了彼时彼地人物的心态及环境的真实，使人感到既有浓烈，又有内涵。如影片开头卖米豆腐这场戏，胡玉音在经营这片小店中，显露出这个农村妇女的智慧和才干。她喝酒、大笑、向客人鞠躬、一边利索的干活，一边与顾客打闹，揪熟人的耳朵，口里念咒人的话，但眼睛里却含着温柔的微笑，这是胡玉音的“媚”和“能”的表现。又如：哭坟那场戏同样那样浓烈，胡玉音拼命往乱岗上爬，跌倒在地，伴之以痛不欲生的哭声不绝。再如：胡玉音与秦书田的爱情戏，展现了在这个特定环境中这一爱情的被扭曲，又在重如磐石的重压下，曲折地痛苦地发芽、生长，最后结出又苦又甜的果实。她对秦书田的爱是从不敢到敢，从相信命运到默默反抗，其人性也是相应的由压抑到萌动、搏击，使爱情的甜和苦交织在一起。开始时她对秦书田产生感情，就是邀他到家里吃米豆腐，她内心感到这样做是对不起死去的丈夫桂桂，于是表现出那种惊慌失措的样子；当秦书田要拥抱她时，她竟一下哭了，这完全是一种心灵的感觉。李国香去查账的那场戏，胡玉音从热情相待到明白她来者不善，变为惊恐、发呆的变化，让人感到一个贫民女子在权力面前的失重感。

影片重场戏要算是扫街的场面了。起初，胡玉音和秦书田被当作“牛鬼蛇神”，在青石板街上低着头各扫各的，互不理睬，因胡玉音对秦书田这个右派怀有仇恨，以为灾难都是秦书田这个右派带来的，自己受牵连，要与这个“鬼”分清界限。随着时间的推移，相互有所了解，在扫地时，两把扫帚扫到一起了，日久天长相濡以沫，从了解到同情，逐渐产生了互慕之情。影

片中出现两把扫帚并排地一起靠在墙壁上，表露了他俩感情的升华、融合。这些镜头包蕴的思想内涵极其丰富。

二：刻划了一个被扭曲的人物——秦书田。影片对“疯癫”人物秦书田的刻划做到了入木三分。秦书田原是县文化馆馆长，极左路线为他错划了“右派”，历经 20 年的人生坎坷。他以幽默、机灵、达观的精神战胜了一次次厄运，并赢得了爱情。对胡玉音，他是那样的同情和怜惜；而对李国香、王秋赦之流，尽管表面上百般顺服，而内心却充满了切肤之痛，就是对黎满庚，他也要以难题戏谑一番。影片充分地表现了秦书田的正直、善良的品质和机灵聪明的性格。扫街和贴对联几场戏，正是反映他性格的特征。他整日笑咪咪、疯癫癫。在空中潇洒地舞动扫帚，边扫街边迈着轻盈的舞步，使这种枯燥的体罚变成了富有诗意的精神享受，当他听到“两个狗男女，一对黑夫妻”这侮辱人格的语言时，他巧妙地利用为“结婚许可证”一个滑稽的扫街动作，一副将计就计的对联，使一个乐观、风趣、永远充满生活信念的人物跃然银幕上。

秦书田形癫而神不癫，他的坚韧不拔，乐观性格都体现在这把扫帚上，他对人性的呼唤、对爱情的忠诚、追求，对胡玉音的恋爱关系，也在很大程度上靠这把扫帚加以烘托。他扫街仿佛在跳华尔兹那样潇洒、自然，他与胡玉音遥遥相对，默默扫街，扫帚将两颗孤寂的心连在一起。当秦书田听到胡玉音怀孕后，竟高兴得扔掉扫帚，在地上翻了几个筋斗，这是一场情与爱的扫地。又如秦书田被勒令写大标语，先请示写什么字体，写成后他设计插入了一个上下端详、不满意处再改上几笔的动作。再如：召集五类分子受训、点名时，秦书田一本正经地自报自答，这些细节的描写，使人感到阵阵心酸。影片编导运用了人物的疯癫与正常这种艺术的辩证法，准确地反映了生活、传神地刻划了秦书田这个人物复杂的精神世界，使其活灵活现，呼之欲出。

三：描绘了一个神情“失常”的人——谷燕山和时时处于矛盾心理的黎满庚。谷燕山曾为革命立过汗马功劳，因“丧失了阶级立场”而被罢了官，于是他变成了一个十足的醉汉，是不是他的精神“失常”，从醉酒一场戏中可以看到他那颗纯真、炽热的心。一个冬夜，他醉意朦胧地走在石板街上，一边痛苦地长叹“完了”，一边又不服地高叫“没完”！他把远处亮灯的窗口当成敌人的碉堡，伴着画外激烈的枪声，竭尽全力地“拼杀”着。他声声长叹道出了一位老干部对危难中的国家痛心疾首的感慨。酒，麻醉不了他那金子般的心和火一样的情。他敢于为胡玉音、秦书田主婚；他保护了胡玉音的孩子平安降生。影片中这个人物形象鲜明生动，感人肺腑。黎满庚青年时代曾热恋着胡玉音，但为保住党籍而抛弃了她；数年后，在胡玉音有难之时，缴出了胡玉音托其藏匿的 1500 元……我们可以通过影片看出满庚的幼稚、虔诚、软弱和时时处在矛盾中的心理状态。如：塘火前，他痛苦沉思；油灯下，他借酒浇愁；审判会上，他仰首无言。影片对痛悔交加、良心未泯的满庚，写得真切、激烈，一个表现内心矛盾的人物形象，栩栩如生地展现在观众面前。

四：一个推行极“左”路线的人物——李国香和政治无赖王秋赦。李国香这个其貌不扬，又极力散发政治气味的女性，她能施展“驾驭群众、控制气氛”的才能；她能把芙蓉镇的水搅混。由于她是工作队长，推行“左”的路线，得心应手。影片既写了她作为一个大龄未婚女人的空虚心理，又写了她作为一个运动“干将”，阴暗敏感的气质。在“四清”运动中，她整倒“新

富农”胡玉音，而在“文革”中自己被整。从“运动”的工具变成“运动”的对象，她亲手制造了秦书田坐牢 10 年的冤案，后又亲手签字平反。好吃懒做的二流子王秋赦，60 年代初拖着一双张开口的烂布鞋沿街敲锣传通知，后在历次政治运动中摇身一变为“四清”积极分子，坐上了公社书记的椅子。可他在“文革”后卖身投靠的李国香远嫁省城，又无“运动”可干。仍旧拖着破鞋行道。这个人物是极“左”的唯成分论干部路线的产物，具有特殊的认识意义。芙蓉镇的风云变幻和嚣张空气，在他身上找到了影子，因而这个艺术形象有着特殊的典型性。

本片荣获 1987 年我国广播电影电视部优秀故事片奖,同年还荣获我国第 7 届金鸡奖最佳故事片奖、第 10 届百花奖最佳故事片奖。还荣获第 26 届卡罗维·发利国际电影节大奖——水晶球奖。又荣获西班牙第 28 届瓦亚多利德国际电影节评委特别奖——人民奖和西班牙国家电台听众奖；荣获法国第 5 届蒙比利埃尔国际电影节金熊猫奖；捷克第 40 届劳动人民电影节荣誉奖；民主德国电影协会颁发的民主德国 1989 年发行的最佳外国故事片评论奖。谢晋是我国影坛上最突出的一位著名导演。在国际上多次获奖和举办个人影展，享有崇高的声誉，他是我国第一位被接纳为奥斯卡会员的导演。

（朱琪）

良家妇女

1985 年　彩色片
摄制：北京电影制片厂
编剧：李宽定
导演：黄健中
摄影：云文耀
演员：丛珊（饰杏仙）张伟欣（饰五娘）王佳艺（饰少伟）

【故事梗概】

贵州北部山区有个易家寨，那儿山清水秀，云雾缭绕。一天，易家寨响起了欢乐的唢呐声，一顶红花轿从山路上走来，这是易五娘给刚上小学的儿子易少伟娶来的媳妇。新娘快下轿了，新郎却不见了，到处都找不着，好容易易五娘在抡鞭炮的人群中把少伟带出来,让这个小娃娃和 18 岁的杏仙成了亲。新房里，五娘仔细地端详着模样标致的儿媳，陪她坐了一阵便把少伟抱进来放在杏仙的床上，杏仙望着窗外明灿灿的月亮，心情很惆怅，再看看自己的小丈夫，他的口涎从嘴角流了出来……

三面环山的易家寨古老而平静，这儿的天气常常是雨霏霏雾蒙蒙，在这风景如画的山坳里，杏仙挑柴、舂米、洗衣、做饭，晚上还要照顾他的小丈夫“起夜”，一家三口过得也算平和。五娘实际上还只有 26 岁，她是个只和丈夫做过一夜夫妻的弱女子，她很疼爱这个纯朴俊俏的儿媳，吃饭时她总是从碗里夹出鸡蛋给杏仙，而杏仙又偷偷把鸡蛋拨到少伟的碗里。赶场的日子，杏仙背起少伟一边走着，一边问他以后老了怎么办，少伟说“我又背你”，杏仙夸他“这才有良心”，并在他脸上亲了一下。

农忙的时节到了，五娘的堂侄开炳过来帮忙，这小伙手脚勤快，人缘又好，孩子们见了他就围过来，姑娘、小伙子特别喜欢听他唱山歌。开炳犁田很卖力，杏仙给他送饭时，总是感到很窘，叫少伟陪着她，开炳接了饭也是埋着头大口地扒饭，少伟感到很奇怪。易家寨闹土匪的时候，为了安全，开炳长期住在易家，从此，他和杏仙萌发了爱情。不久，易家寨解放了，工作队的曲同志也常来找杏仙。

一次，开炳和杏仙在山上的一个茅草棚里约会，开炳说今后不兴父母包办，可由自己找对象，要她一起去找曲同志，杏仙虽然喜欢开炳，却又说“妈这么好，伟伟怎么办”，伟伟在棚外听了他们的谈话，非常伤心，无意之中把这事告诉了三嫂。三嫂见了杏仙不仅旁敲侧击，还同三哥几次借故打了开炳。乡公所放电影的时候，开炳和杏仙在竹林地幽会，三嫂组织一帮人抓住开炳一通乱打，杏仙终于钻了出来：“是我约他来的，请他明天陪我到乡政府打离婚，我要嫁给他！”

在乡公所的主持下，杏仙和少伟离婚了。杏仙在灯下熬一夜，把少伟的鞋绱好，天蒙蒙亮时她准备走了，五娘抱着少伟没有开门，杏仙跪下来磕了三个头，难舍难分地走了。五娘赶紧起来，让少伟把一包衣服和手镯给杏仙送去，并且转告她三嫂在大路上等着骂她，让她走小路。杏仙抱着追上来的少伟哭了一阵，仍然向着大路走去，易家寨仍像往常一样飘动着晨雾……

【评析与欣赏】

《良家妇女》是部优秀影片，曾获得捷克斯洛伐克第 25 届卡罗维·发利国际电影节主要奖、西班牙第 18 届大洋洲国际电影节最佳影片奖、印度第 11 届国际电影节的“ 国际评论家奖 ”和阿尔及利亚世界文化荟萃的“ 最佳摄影奖 ”。该片讲的是一个“ 大媳妇、小女婿 ”的故事，这本是一种人所共知的古老的习俗，但是编导却对它进行了一番耐人寻味的探索。这部影片以舒缓而凝重的节奏，单纯而古朴的画面，淡泊而充满幽怨的情调，颇为深刻地揭露了那种残酷的封建习俗的罪恶，表现了几千年来处于社会底层的妇女对人性的向往和追求，同时也充分发掘了这些不幸的女性身上浓郁的传统的人情美。

李宽定同志在这部影片的开头曾经意味深长的感叹：“ 在我们中国，最可敬的是女子；最可悲的呢，也是女子。 ”影片片头通过一系列浮雕的形象向人们诉说几千年来女子的悲歌，这些震撼人心的画面上展现了女子下跪、执帚、生育、求子、生殖、裹足、踩碓、推磨、出嫁以至沉塘、哭丧的场面，与画面相随的还有衰婉的埙声，夹着凄厉狼嚎的风声，影片就这样切入了 40 年代末期黔北的一个小山寨。这儿终年雾雨，阴冷潮湿，这里世世代代流行着大媳妇、小丈夫的婚配制度，影片主人公的命运也没有什么特别的，她只不过是这种数千年漫长而残酷的历史的延伸。新婚之夜，熟睡的新郎由母亲抱进杏仙的新房，像儿子一样投入她的怀抱，从此，她要照顾他起夜，于是影片的主人公就像贵州几千年的妇女一样开始慢慢习惯这种生活了，命中注定她不可能走别的路。易家寨的女人都是这样生活的，杏仙的婆婆还只有 26 岁，只做了一夜夫妻便要守一辈子寡，杏仙的大嫂、三嫂都是这种罪恶习俗的牺牲品，那个疯女子仅仅是由于萌发了一点点人性，就为社会所不容，被活活折磨死了。导演从纵的和横的两个方向平静的向人们诉说这一幕幕的人间悲剧。不仅如此，影片还要为杏仙安排一个颇为温馨的家庭，这儿见不到族长和豪绅们的凶煞相，人们看到听到的是她周围有一个善良的婆婆和一个可爱机灵的小丈夫，当她面前出现一个心爱的男性时，她竟带有一种深重的负罪感，即使解放了，她也不敢追求自己作为人的起码的权利，总是不停的责备自己。影片正是通过这种表面的和谐才深刻地表现了桎梏杏仙心灵的沉重枷锁。杏仙身上的这种悲剧，使我们深深感到：我们这个历史悠久的古老民族身上因袭的封建道德的力量多么沉重，人们成天过着一种人性压抑的痛苦日子，却又蒙着一层如此亲切、温情脉脉的面纱，这正是作为批判者的编导所写就的最为光辉有力的篇章。

黄健中导演这部影片时，在运用象征手法上做了许多有价值的探索。也是电影史上有许许多多经典影片成功地运用过的象征手法，如《锡鼓》、《幼儿园》、《悔悟》、《妈妈一百岁》等，这些影片在运用象征时并不停留在低层次的技巧手法上，而是上升为一种富有哲理的艺术思想，贯穿全部影片之中。我国影片《乡音》、《黄土地》等在这方面曾进行过一些认真的探索，《良家妇女》也在开始全面尝试象征的手法。导演设置了一个原作所没有的疯女人，若隐若现 3 次出现在影片之中，她的出现有着深刻的寓意，通过这个人物折射出封建势力的极端残酷，表面的平和下面隐藏着可怕的潜流，她向人们生动的昭示：在这个超稳定的社会里，任何一点点追求人性的火花都将被彻底毁灭。艺术家所运用的象征手法，在造型和声音上都有明显的表现。片头那一组浮雕和音响就是一个巨大的隐喻，易家寨这个封闭的小社会构筑在坚实牢靠的石头围墙里，这终年不变的石墙、石门和走不完的石阶是历史

凝滞的符号。那山里的阴湿的雨雾，那没有阳光的天气，不正是易家寨妇女压得透不过气来的写照么？！那揪人心弦的埙声、猫头鹰的叫声和狼嚎，不正是宣示那吃人的族规和陋习的无比狰狞么？！杏仙踩着石碓舂米时的四幅造型大体相同的画面反复出现，传递出山寨生活的停滞、单调和杏仙内心的孤寂和苦闷。那求子洞中耀眼的红光，既折射出良家妇女们对幸福炽热的追求，也反衬出众多没能生育的妇女的悲苦。我们在黄健中的《如意》中就已看到他很善于运用景、物、光、色、声等各种造型手段来表达自己的意图，现在在《良家妇女》中我们看到黄健中对象征的手法又进行了更为大胆的开拓，把它提到一个更高的层次，即从全部剧情的关照来运用象征，虽然这些手法用的有时还不准确，许多地方还有争议，但是艺术家的这种探索确实给我们留下了极为深刻的印象。

《良家妇女》在人物形象的塑造上也是比较成功的，这是编导们共同努力的结果。这部影片的全部色调是“类比色”，而不是反差很大的“对比色”，它要求表现众多人物共同的特征以及他们之间的差别。在同一的违反人性的婚配制度下面，她们的命运都带有悲剧的色彩，传统的伦理观培育了她们善于忍耐的品德。杏仙的婆婆的忍耐是默默的，那一夜夫妻终身守寡的经历造成了她的木然与早衰。大嫂的年龄比杏仙的婆婆还要大 10 岁，她已经完全被全部的封建伦理驯化了，思想深处已经麻木，很少再有波澜，并且还以自己的经历真诚的向杏仙现身说法。三嫂这个形象颇为复杂，比起原作来，导演给这个角色增添了不育的情节，因此她一方面积极充当封建族规的卫道士去干预、破坏别人的爱情，一方面又随时因为不育而遭受种种歧视。疯女子也有过花一样的青春和容貌，也曾痛苦的忍耐过，当她的挣脱失败后，她的精神崩溃了。杏仙和她们的命运也大致相同，自身的精神枷锁紧紧地束缚着她的一言一行，她不走五娘的老路，便要走疯女子的老路，如果不是赶上了解放，她是绝然跳不出这族规宗法和传统道德所铸就的坚固的牢笼的。影片的编导就是通过对杏仙、五娘、大嫂、三嫂、疯女人等众多良家妇女的精细地描绘，展示了我们这个民族身上还残存的封建与愚昧，大声呼唤着人的真正的思想解放。

《良家妇女》在全国上映后，人们也对这部影片的不足之处展开了争论。许多同志认为影片的编导对于杏仙的姐弟之情和婆媳之情投入了过多的温情，艺术家的本意是想通过这种和谐来深刻地表现社会的不合理性，但是由于编导对于传统的人情美的过多的渲染，和谐有余而严峻不足，反而冲淡了影片的题旨和本来应有的悲剧性。同样是表现“温暖的愚味”的《乡音》和《黄土地》，其中我们虽然也看到了平和与温情，但我们感受更强烈的还是那振聋发聩的批判力，然而在《良家妇女》中导演却过于沉湎于中国乡间妇女的美德了，因而使影片丧失了本来可以获得的更加强烈的艺术震撼力。在这个意义上来说，人们会感到这部影片比起《如意》来又有所倒退了。影片中对于杏仙与炳哥的被压抑的爱情的描写，也显得过于拘谨和吝啬了。只有大胆的淋漓尽致的表现这种火辣辣的情感，才能充分表现封建陋习对人性的摧残（这方面《湘女潇潇》要成功得多），这种对人性的摧残不仅表现在杏仙身上，就是在五娘、疯女人以至大嫂、三嫂身上也应该有内心的痛苦的颤动，可是影片对这些本该大加渲染的场面只是浮光掠影地一带而过，使得“和谐”与“严峻”这本应互相关照的两部分失去了应有的平衡，因而大大冲淡了影片内在的悲剧性和深沉感，给观众留下了深深的遗憾。即使那些寓意很

深的古老而深沉的景物，也不时出现瀑布、竹林、河流一类的秀丽景色，使得影片的总体造型不够谐调，影片的力度有所削弱，这些失误不能不说与导演的宏观把握有着很大的关系。

（邓烛非）

小 巷 名 流

1985 年　彩色故事片
摄制：峨眉电影制片厂
编剧：梁沪生　罗华俊
导演：从连文
摄影：李尔康
主要演员：朱旭（饰司马寿仙）葛建军（饰牛三）孙才华（饰卓寡妇）任伟民（饰何赖子）

【故事梗概】

司马寿仙的小说《小巷名流》就要发表了。省里来的高编辑与他商量修改意见，这不禁又使司马寿仙的脑海里浮现出那动乱年代的一幕幕往事……

在川西某县城有一条古井小巷，这里住着人称司马二哥的花圈店老板司马寿仙和唱过戏、当过姨太太，现靠卖旧衣物为生的卓寡妇及以杀狗为生的牛三。他们原本都互不来往，甚至还嗤之以鼻。可是，“文革”中“一打三反”运动开始后，司马寿仙因卖花圈传播封建迷信、牛三因酗酒闹事妨碍游行队伍、卓寡妇因“风化”问题，都被召集到学习班交代“罪行”。经过一段时间，最后只剩下他们 3 个。司马寿仙想点子假装痛骂自己,“以柔克刚”;牛三却满不在乎，硬顶硬抗；卓寡妇被学习班头头何赖子百般刁难，走头无路，只能以泪洗面。司马寿仙一面劝慰卓寡妇，一面出点子，为卓寡妇胡编了一份“嫖客名单”，上面有县革委会王主任的大名。王主任得知后大发雷霆。而牛三则作证说是何赖子让编的，气得何赖子对牛三大打出手，但何赖子还是被撤了职。他们 3 人也被宣布学习班“毕业”了。

但是，厄运总是跟着他们。他们的个体店铺都被当作资本主义抄封了。司马寿仙只得去卖老鼠药，卓寡妇只好去拾桔子皮。一些流氓对卓氏母女非礼，司马寿仙挺身“文攻”，文攻不成就找来牛三“武卫”，把那些小流氓都吓跑了。卓寡妇对牛三非常感激，于是与司马寿仙商议将女儿丁香嫁给牛三。丁香也喜欢牛三的憨厚正直。

有一天，俊俏的丁香哼着“红灯记”铁梅的唱段，被县川剧团导演发现，想要她演“铁梅”，参加地区样板戏汇演。丁香喜出望外。县革委会王主任亲自面试并录取了她。正在一家人高兴之时，司马寿仙却带来了王主任的意思，就是要以丁香做他的儿媳妇为条件。怎么办？情急之下，司马寿仙想出了一个“先斩后奏”，两全其美的“锦囊妙计”：让丁香同牛三先偷偷结婚，一来牛三可以放心，二来丁香也能当上演员。事后如果王主任提亲，木已成舟，他也毫无办法。然而圆房之夜，牛三走了，到河南去找被他打跑的老婆去了。

丁香演铁梅博得如雷的掌声，然而，她刚卸下妆时，就被王主任父子糟蹋了。卓寡妇受了刺激，住进了疯人院。

10 年过去了，小城面貌已焕然一新。高编辑和司马寿仙在文君古井旁徘徊，感慨万千。恰在这时，遇上了何赖子，他摇身一变，现在是某公司的经理……

【评析与欣赏】

反映10年动乱这一场极其惨重的悲剧的影片已很多,但那些影片中受害的主人公大多是一些高级干部或高级知识分子，即所谓“名流”。然而十年浩劫中受苦受难的并非只是“名流”，生活在底层的许许多多的小人物也是劫运难逃的。《小巷名流》就采取了一个新的角度，真实地描画了一群小人物。我们看到影片中的主人公都是些三教九流的普通人。司马寿仙是个卖花圈的，卓寡妇是个卖旧衣服的，而牛三则是个杀狗的屠夫。算起来都不过是些“市井小民”，十足的小人物。若要称为“名流”，就得冠以“小巷”这个限制词，否则就不属实。然而，一冠上“小巷”，名流还算什么名流呢？这里用的是反语，正说明了这些人物社会地位的低下卑微。至于影片中的何赖子、王主任之流，虽然在小镇上称王称霸，为非作歹，但充其量也不会超过七品知县的官大，他们只不过是另一类小人物。影片从宏观着眼，微观落笔，通过再现这些小人物的生活命运，展现出时代色彩和历史氛围。对这些小人物，影片表现了他们的同甘共苦、相濡以沫，也表现了他们的相互倾轧，明争暗斗，而且揭示了他们各自的结局，有的脱胎换骨，有的依然故我，有的身败名裂，有的钻营至今，就拿那个昔日欺凌卓寡妇的造反司令何赖子为例，在改革开放的今天他竟摇身一变，当上了某公司的经理。这不禁令人为这时代变迁带来的泥沙俱下而感到震惊，同时也引人深思。影片向我们展示了广阔的历史生活画面，解剖出多种多样的人生，具有深度、广度和力度。

影片中的人物性格鲜明、栩栩如生。特别是司马寿仙、牛三、卓寡妇母女等，影片把他们复杂的世态心理呈现在历史的风浪之中，写出了他们的善良、质朴、纯洁、智慧正直，也写出了他们的愚昧、消极、软弱、自私、他们的表里不一、惊恐挣扎。他们以自己独特的方式同恶势力进行着生存的抗争。塑造得最丰满、最有深度的是司马寿仙。在影片中他的形象活像下层人中的军师、商店中的小文书，瘦瘦的脸上长着厚嘴，惊恐不安的眼睛藏在一副多圈的眼镜后面。这个人物表面很迂腐、笨拙，其实很精明，常爱耍点小聪明，出些“歪打正着”的馊点子。但他又胆小怕事，处处谨小慎微。他的处世信条是“人在矮檐下，不得不低头”，却自诩为“以柔克刚”。如他为了能在学习班早日“毕业”，就慷慨激昂地痛斥和咒骂自己是“为多卖几个花圈发死人财”，是“王八乌龟吃煤炭，心黑透了”。他将自己的信条用富于“哲理”的语言劝导受尽威逼和侮辱的卓寡妇，同时他又帮助寡妇编了个“嫖客名单”，巧妙地利用县革命会王主任与何赖子之间的矛盾，略施小计，将何搞倒，他们也“毕业”了。但当他看到牛三被打时，生怕暴露自己，一再申明与此无关。在对丁香的悲剧上，更集中地表现了他的性格。他先是平心静气地权衡利弊，顺水推舟地撮合丁香与牛三的婚事，后来又侃侃论述进剧团演铁梅对改变个人、家庭的政治经济地位的巨大作用；而当丁香处于要么当王主任的儿媳，就可以当演员，要么跟牛三，就进不了剧团的处境时，司马二哥感到为难了。但他的处世信条又使他顿开茅塞，想出所谓一举两得的“妙计”。然而，他的妙计反而对丁香的悲剧起到了催化的作用。当然，司马寿仙的心地是善良的，这就更揭示了悲剧的深重。这不禁使人想到，对于那个时代的悲剧，我们是否也应该承担一部分责任呢？普通人身上陈腐的社会心理，在特定时期会变得那么沉重和有害，以致成为捆绑我们的绳索。从影片看，司马寿仙已用小说对自我进行了解剖。这使影片更具有了历史的真实性和感染性。影片中牛三是一个面恶心善的人。他满脸络腮胡子，喜爱喝酒，又是个屠夫，但他正直、见义勇为。学习班“对质”一场，他保住了

卓寡妇这个软弱的女人，击垮了不可一世的何赖子；而“逃亲”一场则显示了他很讲道义，具有传统美德，有点像《巴黎圣母院》里的卡西莫多。卓丁香本是个天真、柔顺、多情、腼腆的姑娘，然而在影片临尾再出现时，却几乎成了个粗俗不堪的街头泼妇。当女儿告诉她有人抢皮球时，她说：“谁欺负你，就骂，就打，就喊！这年头谁怕谁？！”这的确令人痛心，但细想一下丁香的不幸遭遇，就不会奇怪她的性格为什么会如此扭曲，这不正是一个被污辱被损害的灵魂对那个时代的愤怒控诉吗？总之影片中这些人物的各种性格令人可惊、可叹、可怜、可悲、可敬，反映出传统文化、社会心理的积弊。影片不是为了写人而写人，而是从历史的角度审视人生，给人以哲理的思考。

影片中还有个胖胖的高风编辑。他虽然不是小巷人物，而是作者用以结构全片情节的一个支点。但在影片中，他那套用来“指导”司马寿仙的“三突出”、“主题先行”的创作模式，却被生活本身发展的逻辑所嘲弄，这也是颇令人深思的。

《小巷名流》不是以曲折离奇的情节、娓娓动听的故事吸引人，而是为我们描绘了一幅幅连续的社会讽刺画。影片充分运用了幽默讽刺的艺术手法，妙趣横生，又鞭辟入里，从可笑的事物中揭示出可悲的实质，使人于捧腹大笑之中审视历史、认识现实，去体味蕴含其中的哲理，从而显示出别具一格的风味。比如影片中有这样一段戏：司马寿仙的儿子小仙到牛棚给父亲送饭，看见僵硬地躺在床上的司马寿仙，以为他死了，抱住他就大哭起来，司马寿仙却猛地坐了起来，说：“哭什么？没有阶级立场……就是我真死了，你也要咬住牙。你要狠狠地批，狠狠地骂，同老子划清界线。”说完躺下，要小仙再来一次。这里使用了反语，反话正说，正话反说，正反之间差异，产生了强烈的讽刺效果，令人忍俊不禁，以至捧腹大笑，却又令人悲从心来，使人看到那个年头，人的善良的灵魂被扭曲，正常的情感被践踏，真是满目荒唐，满腔辛酸。又如影片中司马寿仙卖老鼠药的几个镜头也是颇有深意的。在那个大割资本主义尾巴的时代，卖老鼠药也要考虑路线问题，于是司马寿仙就在招牌上写了一副绝妙的对联：“除‘四害’，继续革命，灭老鼠，再立新功。”这与前面造反派将“夫妻肺片”、“赖汤圆”改为“革命肺片”、“向阳汤元”一样，似乎一打上革命的招牌就可以畅行了。这真是莫大的讽刺。而当司马寿仙竭力推销老鼠药时一位老农苦笑着说：“不瞒你老哥，我家老鼠都饿得爬不动了。”这是多么辛辣的嘲讽，多么犀利无情地批判！短短一句话，就入木三分地反映了那个时代胡搞运动、民不聊生的状况。其实可笑之处，正是可悲之处。人们会在大笑中猛然收住，回想起当年自己视为神圣的东西原来是这么一些笑料。

许多反映文化大革命的影片在风格上是严峻而悲怆、沉郁而哀惋的。而《小巷名流》这部影片却是在喜剧的形式中蕴含着悲剧的内容。没有声嘶力竭、疾言厉色，却含蕴了极大的调整性、批判性，呈现出智慧的风貌和含蓄的韵味，同样产生了震撼人心的力量。

影片具有鲜明浓郁的四川地方色彩和生活气息。它展现的是下层人民的生活，语言是通俗的地方话，四川方言、文言、俗语、书面语、行话、土语熔为一炉。还有那巴山蜀水下的风景、风物、风味、风情，既丰富又具体，使我们看到一幅四川的风俗画卷，体味到一股正宗川味的“麻、辣、烫”。

影片结构采取倒叙回忆，时空交错的方式。安排高编辑这个人物贯穿整

个影片，使情节富于变化，现实和回忆交替自如。那“苦闷”的“文革”日子里的几组“现代镜头”像花椒面一样具有特殊效果。

总之，这是一部具有鲜明的时代感和历史感，风格含蓄深沉的佳作。

（何静）

绝　响

1985 年
摄制：珠江电影制片厂
编剧：张泽鸣
导演：张泽鸣
摄影：郑康振　赵晓时
美术：张达文　彭俊
主要演员：陈锐（饰冠仔）孔宪珠（饰欧老枢）刘青仪（饰成年慧女）莫少鹰（饰小红棉）梁玉瑾（饰韵芝）

【故事梗概】

在广州西关一条狭窄简陋的小巷里，住着许多普通人家，人与人之间真诚相待充满温暖。60 年代初，欧老枢 50 开外，他可说是个绝世的音乐家，写过不少优美抒情动人的粤曲，他常和一些热爱音乐的盲人们聚在古老的榕树下吹拉弹唱，他毕生最大的心愿就是能出版自己的曲谱集，然而作为一个在底层挣扎的小人物，到死他的愿望也未能实现。

他的儿子叫冠仔，聪颖伶俐，颇有音乐天赋，由于从小失去母爱、生活艰难、经历坎坷，使他过早成熟，并养成耿直的性格。冠仔和慧女两小无猜，生活虽然清苦，但他们自能发现其中的人生乐趣。

文化大革命的狂风骤雨，打破了小巷的恬静。深巷死寂一片，叫卖声、器乐声、嘈嘈人语、橐橐脚步似乎都消失了。欧老枢这个从不为人重视的老头，突然变成了被批判斗争的对象。即使如此，他也从没忘记音乐，他在严峻的政治环境中把自己呕心沥血写就的曲谱一一藏好。在批斗会上，冠仔听到别人强加于父亲身上的“丑史”：原来，欧老枢年轻时曾是粤剧界的红伶，与从前被他搭救而后来成名的粤剧红伶小红棉相爱结婚，解放后小红棉又同欧老枢离了婚。想不到这事竟被作为批斗欧老枢的口实。冠仔觉得自己蒙受了耻辱，他不问究竟，一气之下，离家出走。

一晃 10 多年过去了，冠仔从插队的农村回到物是人非的小巷，依然巷道深深、鱼鳞瓦顶，滑溜溜的井台……可父亲却垂垂老矣，他总是唠唠叨叨地说自己的曲谱。对父亲的心情，冠仔表示理解，但又不以为然。

欧老枢终于积劳成疾而撒手人寰。死后，没想到他创作的一些珍品竟在海内外接连发表，有的还变成了“何大傻的佚曲”（广东音乐四大天王之一）。欧老枢最得意的作品《雁飞云天》被改编为钢琴协奏曲，曲子名噪一时。然而，原作者依旧默默无闻。

生活又把冠仔与其生母小红棉、儿时女友慧女以及同母异父妹妹、音乐学院钢琴系毕业生韵芝等人聚在了一起。冠仔从人们的讲述中真正认识了父亲在粤曲音乐上的贡献，加深了对社会人生的理解。

【评析与欣赏】

在张泽鸣的同辈们正沉迷于新意卓然的佳构为淡化情节时空倒叙声画分离主观随意而苦心经营时，他却一头扑向了被人们冷淡已久的平铺直叙。他的《绝响》以自然流畅，时空顺序的手法，从父与子的代际关系切入，娓娓讲述了一位卓有才华的民间艺人欧老枢的命运遭遇，深沉含蓄充满悲剧感，

处处透露出传统的气息，却自有一种质朴真切的美感。

实际上张泽鸣并未洗净前卫色彩，只想在现代与传统之间踏出一条中介道路，他并不排斥传统情节剧所青睐的故事，在《绝响》中设置出一段丰盈的情节：一位才华横溢的民间艺人写出了一墙的乐谱，想要出版一本自己的曲集。苦苦追求 20 年非但徒劳无功而且事与愿违，“绝响”屡遭别人剽窃……所有的人都想在电影中读到一个好故事，而一个好故事所应具有的这里差不多都有了：夫妻不合离异、父子相依为命，强烈的悲怆感、命运感扣人心弦。他的讲述方式，那种毫无技巧的传统的三段式、段落之间以一条空巷相隔，以示时间的流逝，这也使观众习惯并倍感亲切。既然是传统，那社会自有一种深厚与魅力令人难以忘怀。但是张泽鸣并不人为地强化情节激化矛盾，不故弄玄虚地设置悬念、也不再简单地把人物以好坏标准分派成矛盾对立的双方。影片表现命运坎坷的欧老枢并无对手，简天挺的掉包法虽使欧老枢悲痛欲绝却不无启发意义；小红棉亦非见死不救，尽管她深知音乐便是欧老枢的生命；就连那个借欧老枢的曲子为自己博得声誉、违背诺言的韵芝也没有让人觉得多可恶。然而欧老枢的确面对着一个比他们强大得多的对手，它深植于人们意识之中，虽看不见摸不着却无时无处不在。传统情节剧需将激烈外化的矛盾冲突，在影片中被编导不着痕迹地设置于寻常人物关系和日常生活细节里，以示更贴近生活，从生活的平凡里透示生活的辉煌。导演的主观情感也全部隐藏于驳杂丰美的生活原生态中，不肯轻易地表露其倾向性，力戒直白浅露、过满、耳提面命式的喋喋不休。这一既不失传统魅力，又颇具新意的叙事结构，使得影片具有一种极其难得的克制、含蓄、大智若愚的风范而令人称道。

《绝响》的人物塑造和人物关系构置也颇有特色。影片并不人为地净化人物，在欧老枢这里没有了人们见惯的清高正直的提纯描写，而是真实地再现活生生的人的全部复杂性和丰富性，欧老枢性格中有极其世俗的一面：解放前曾抽大烟赌博、爱吹牛更爱口腹之乐，即使下顿没米下锅，也上茶楼照吃不误。然而这些并不妨碍他成为一个音乐天才、想成为一名被社会认可的音乐家。只是他一切的追求与努力都毫无例外地失败了：他曾寄希望于海外来客他那位贤兄帮他度曲，却被简天挺当作何大傻的佚曲灌制了录音及精装大碟；他又寄希望于前妻小红棉能向曲艺团和出版社推荐，被再度拒绝。欧老枢终于无法承受这精神的痛苦与绝望，提笔在自己的曲谱上写上了“何大傻曲”，不过区区四个字却字字千钧让他写了很久很久。“盖棺定论”这个传统的思维方式，常使中国人把他们的宽宏大量漫无边际地施于死人而吝啬于活人。何大傻与欧老枢同样卓有才华，但一个死了一个活着，于是他们便有天壤之别：欧老枢活着似乎便是一种罪过便要夹着尾巴做人，他的曲子就只能成为批判他旧思想旧意识的素材，使他罪加一等，除了拿来糊墙竟别无他途；而若题款“何大傻”，便可化腐朽为神奇，便是名人“佚曲重见天日”。他一生都期盼着出自己的曲谱集，却终于没有。在那团燃烧着欧老枢生命的火光中，传来他无奈的声音：“是的……是的……”也把这位民间老艺人无法主宰自己命运的悲剧推向了高潮，而远比这悲痛的故事更震撼人心的，是欧老枢把艺术视为生命、甚至胜过生命的执著（若没有这份执著，他是不会把自己的作品署上别人的名字）和透过这一悲剧表象在更深沉的层面上所展示的普遍的人生悲哀，使影片流露出一种说不出的沉重与悲凉。

以往我们见惯母女情母子泪，张泽鸣则在影片中抒唱了一段真挚动人的

父子情，他选择了一系列蕴含丰富、外表克制而内在艺术张力很大的生活细节，使观众得以窥见人物丰富复杂的情感世界。尤其是冠仔对父亲由崇拜到轻慢到认同的心理流程。冠仔从父亲那里继承了对音乐的灵气与敏感，欧老柩一曲《雁南飞》拉完，令冠仔拍手叫好。然而那场人人皆知的政治灾难不仅把欧老柩扫地出门注入另册，而且还给原本颇为和谐的父子关系投下了浓重的阴影。由于父亲是“ 臭戏子 ”，冠仔便被迫过早地面对一个混乱疯狂严酷的世界，他茫然他怨恨，但面对衰老无助的父亲，他又无从发泄，只能以小小男子汉的全部力量去承担这打击这重压，人生打击、责任、压力使他过早成熟变得冷漠，而隐蔽在这冷漠背后的是没有母亲的他对相依为命的父亲的情感与理智的复杂心理冲突。父子相对的 3 次吃饭是表现父子情感的很精彩的场面。这里有简洁的对话和更为简洁的动作，除了吃饭还是吃饭，但其中却流淌着非常浓烈的父子深情。冠仔与父亲，除了那点音乐天赋之外，已少有相似之处，一个谦卑恭顺、一个桀傲不驯；一个终生追求音乐锲而不舍至死不渝，一个却更潇洒地选择“ 太爷鸡 ”踏上他多彩的人生旅途。然而他们毕竟是一对父子，共同曾经痴迷过音乐，影片表现冠仔打扬琴只有两处：第一处是 12 岁时学琴，第二处却是在他舍弃了音乐选择了“ 太爷鸡 ”之后，就是在那寥落的太爷鸡店里。在扬琴丝弦的击打声中，冠仔在用心灵去感悟了音乐的博大精深时，才真正理解了对音乐爱得挚深痴迷而近乎怪僻的父亲。这父子的主题变奏，冠仔的一身青春自信，使得影片的情绪色调变得格外丰富多彩，阴郁深重之中更迎面扑来了一股现代气息。

《绝响》虽不是一部音乐片，却是在表现一个音乐天才所得到的不公正待遇和坎坷的命运，所以一曲极具广东音乐风格的《雁南飞》作为主人公的音乐形象贯穿了影片的始终，成为电影艺术形象的有机组成部分，不仅渲染烘托了沉郁悲怆的情绪气氛，还相当完整深遽地表现了影片的思想内涵。在影片里欧老柩两次拉琴都是塑造人物性格的不可缺少的重要场面。第一次出现只是介绍欧老柩新创作曲子《雁南飞》，仅是叙事的一个环节；但第二次，冠仔因不满于父亲而离家出走，傍晚，桌上饭菜丝毫未动，欧老柩低头拉琴等待儿子归来。这时，琴声将欧老柩孤独抑郁的内心情绪一泄无余。这里的音乐早已超越了声画同步时的画面补充阐释功能而具有塑造人物形象的独立意义。拉的依旧是《雁南飞》，如诉如泣的琴声在夜色朦胧的小巷里回荡，而后来，欧老柩就是在这曲《雁南飞》中安然逝去；冠仔也是在这首乐曲中深深地理解了父亲一生的追求，这才有了当父亲的作品一而再、再而三被人剽窃利用时他的愤怒。也就在此时，小巷深处再次传来盲人艺术家们所演奏的《雁南飞》。张泽鸣在影片中虽不肯轻易流露自己的主观情感，一再克制，可终于还是忍不住在这条宁静幽深的小巷里营造出一个和谐淳朴充满古道热肠的理想化的影象世界和人文环境，不仅彻底摒弃了市井小巷所固有的卑琐自私懦怯，就连那场动乱疯狂，似乎也远离了这儿。欧老柩在那个社会时代所失落的一切尊严、价值、追求以及他虽向往已久却从未体味过的成功等，都在这小巷深处普通人那里失而复得了。在影片里一向含蓄的张泽鸣，是那样富于激情地反复展示着盲人们演奏的场面、演奏一曲“ 绝响 ”《雁南飞》，一次又一次；而观众又是怀着怎样深沉的感动注视着、体味着这一切：政治可以颠倒所有的人生和艺术的价值尺度，但，深藏在小巷里人心中的忠厚善良以及对艺术的执著与庄严却永远不会颠倒。

本片曾获第六届中国电影金鸡奖、最佳摄影奖、最佳美术奖。

（李萍）

末代皇后

1985 年　彩色片
摄制：长春电影制片厂
编剧：张笑天
导演：陈家林
摄影：安治国演员：潘虹（饰婉容）姜文（饰溥仪）刘威（饰李越亭）

【故事梗概】

中华民国初年，清废帝爱新觉罗·溥仪在寂寞与无奈中迎娶了中国封建王朝的最后一个皇后郭布罗·婉容。迎娶婉容不久，末代朝廷即被逐出紫禁城，溥仪携婉容与妃子文绣在天津静园过起寓公生活，但这个小朝廷也不平静，先是文绣突然出走与溥仪离婚，随后，在日本人的策划下，溥仪瞒着婉容率小朝廷“内阁”重臣偷偷离津赴东北，妄图建立“满洲国”，复辟，做儿皇上。婉容在日本人的护送下赶赴东北途中，险遭日本人强奸，幸亏卫士李越亭及时相救方幸免于难。

1932 年春，溥仪携婉容在长春就任伪满洲国执政，开始傀儡生涯。“登基”大典上，遗老遗少们山呼万岁，三跪九叩，溥仪以为从此可借助日本人的力量恢复满清王朝，光复祖业了，他露出了难得的笑容。但是这笑容并没有持久，他很快发现他这皇上不过是个牌位，各部掌实权的均是任次长的日本人，而他的一举一动都要受日本人给他派来的“御用挂”吉冈安直的监督。未经日本人许可甚至外出踏青的自由都没有，溥仪受了气就拿婉容出气，责打婉容，卫士李越亭义愤填膺，暗杀了当初企图强奸婉容的日本人。

婉容不甘心做傀儡皇后，又丢不下皇后的名分。而溥仪因为性无能无法安慰她一颗孤寂的心，只把她当摆设与出气筒，万般无奈之中，婉容吸起了大烟，在溥仪去日本朝见天皇期间，她与一直暗恋着她的卫士李越亭偷偷同居了。不久，她发现自己已怀有身孕，策划与李越亭外逃，过夫妻恩爱，厮守终生的平民日子，但事情很快就败露了，溥仪疯狂地责打婉容并将其打入冷宫，不久，他又迎娶了一个新摆设——祥贵人谭玉玲。

婉容的孩子生下后，被溥仪派人扔在锅炉中烧死，李越亭在“皇上”威逼下饮弹自裁。婉容听到恶耗精神失常了。

日本军国主义发动的太平洋战争濒于失败的绝境，溥仪在日本“敢死队告别仪式”上鼓吹敢死队员为圣战捐躯，跟随他多年的日本侍卫处长工藤忠也在敢死队列中，他泣告溥仪：祥贵人处境危险……此后不久，谭玉玲偶感风寒，日本人坚持给她治病，结果却一治不起。

溥仪为谭玉玲举行了极其隆重的葬礼，铺天盖地的白色，铺天盖地的人。疯了的婉容却以为又是迎娶她的队伍来了，她望着浩浩荡荡的送葬队伍狂笑起来。

【评析与欣赏】

导演陈家林善于创作“巨片”——浓烈的戏剧冲突，大起大落的人物命运，加上宏大的场面，是他的电影创作特色之一。影片《末代皇后》比较典型地体现了这种特色。

《末代皇后》选取了清王朝最后一个废帝爱新觉罗·溥仪，和最后一个废妃郭布罗·婉容从逊位后在天津做“ 寓公 ”，到他投靠日本军国主义者妄图依靠异族侵略者力量恢复“ 祖宗基业 ”，甘当傀儡皇帝，直到婉容发疯，“ 新贵人 ”谭玉玲被日本人害死这段经历。可以说是大起大落，跌宕起伏。但影片主要不是为了表现那一段史实，不是为了表现那一段政治，而将艺术视点主要放在那种独特的社会、政治、历史背景下的几个特殊人物上，表现了溥仪、谭玉玲，特别是婉容等人身上人性的折光。这在当时的历史片创作中具有突破的意义。影片第一次从人性的角度，揭示了封建社会至高无上的皇帝，及后妃的命运，显示出现代人对历史的再认识。

影片的主人公郭布罗·婉容是中国封建社会最后一个皇妃，她美丽、聪慧，懂音乐，能画画，会英语，能打高尔夫球，在生活中有许多会被祖宗认为是出格的习惯。这实际上反映出 20 世纪初的中国，即使连宫闱禁地亦抵挡不住西方资本主义文明了，从历史发展看，这是一种进步。这也为婉容接触西方文明提供了极好的机会，她的老师之中就有一位英国人，这都使婉容成为区别于中国历代封建王朝后妃的、具有独特知识结构和心理特点的皇妃。

但是不幸的是，这样一个出类拔萃的妃子，却偏偏生在了封建社会的末世，她是在中国也是在全人类的封建社会都走向末路、大厦坍塌时坐上皇妃宝座的，而她在积极吸收西方文明的同时又偏偏是一个被传统文明浸润极深的人，她的丈夫权力欲很浓，位居封建社会最高权力的宝座之上，主宰天下生杀大权，却又性无能。这种历史的必然和个人因素都决定了婉容的命运只能是悲剧的，所谓的“ 生于末世运偏消 ”，一个人即使精明如婉容也不可能扭转整个历史的颓势，偏要去扭就只能以悲剧收场。

我们的主人公就在这种悲剧氛围中出场。接受过西方文明的婉容认为自己比那些遗老遗少们干练，精明，一心想扶佐溥仪，恢复祖宗基业，变废妃为真的皇妃，但在乖张、多疑的溥仪眼中她不过是带有一点洋味儿的花瓶，一切军国大事都瞒着她。影片的开始部分，通过她以快刀斩乱麻的方式解决因文绣出走给小朝廷带来的震动，表现了她的干练与才能，但这并不能改变溥仪对她的态度，他还是瞒着她，在日本人策划下偷渡东北，婉容感到前所未有的被冷落，她的权势欲受到极大损伤。随后在赴东北途中，她又惨遭凌辱，等到她当上伪满洲国的妃子已经是心力交瘁了，但她仍然勉力支持溥仪在日本侵略者的扶植下做儿皇帝、结果她为此付出的代价是人的自由和帝妃尊严的丧失，身为贵妃她连踏青的自由都没有，甚至为此而遭到溥仪的责打，同时溥仪的性无能，又给她在生理上造成极度的苦闷，这个生理和心理上都受到压抑、这个名义上的皇妃在寂寞与无奈中先是吸起大烟，接着又与忠诚、年青、充满生命力的卫士李越亭偷情，怀孕后，她策划外逃，希图与李越亭过上几天厮守终生的平民日子，爱情使婉容出现了一生中仅有的一次清醒。但是，事情很快就败露了，婉容被打入冷宫，从此，由一个至高无上的皇后，沦为连下人都敢任意欺凌的疯子……

这种对一个末代皇后的大起大落的命运的描写，就不仅仅是对某个人经历的再现或命运的关注，而是透过那一个个复杂的个体，折射出那个时代的某些本质特征。溥仪的性无能经过艺术处理就不仅是生理的，而带有心理的色彩，带有一点象征的意味。这个自诩为“ 真龙天子 ”的末代王朝统治者，这位总想君临天下的复辟狂，不仅在政治上无能，生理上也同样无能，他的性无能在影片中实际上体现为生的无能——生存的无能。靠恢复“ 祖宗基业 ”

来延续自己的反动统治，靠异族侵略者的刺刀维持自己的反动统治，靠卖国来兴国，这本身就是生无能的表现！一个一心想君临天下的皇帝却要在异邦侵略者的挟持下圆自己的皇帝梦，这该是一个多么屈辱，苦涩的春梦！这实在是那种畸形社会产生的畸型人的畸形心理。而婉容在这种畸形社会历史条件下的痛苦、呻吟、挣扎、憧憬和有限度的反抗也只能以悲剧告终。我们正视这块痈疽，正视这段屈辱与痼疾，就不能不对我们的历史进行深刻的反思，《末代皇后》的全部魅力即在于此。创作者的现代意识也主要体现于此。

《末代皇后》的创作者不仅仅满足于揭示一出宫闱秘闻，而以积极的人道主义襟怀，拨去历史的尘埃给婉容、谭玉玲等蒙上的神秘感。首先把她们当做人、女人来表现，表现她们的正常的欲求，也表现她们被扭曲的不正常的欲求。写她们的性苦闷，写她们的权势欲……影片中，婉容被打入冷宫后，溥仪为了防止日本人在身边安插日本女人，立即迎娶了新贵人谭玉玲。这当然又是一个新摆设、又一个牺牲品，她的命运等于婉容命运的继续，她的性格等于婉容性格的补充，她没有婉容那么有知识、也没有婉容权力欲那么强，她比婉容乖巧，顺从、活泼，因而也等于给溥仪心里注射了一支强心剂，溥仪似乎极端疼爱这个新贵人，但是，这仍然不能阻止他顺从日本人的命令，将谭玉玲推上死路。谭玉玲死后，在铺天盖地的出殡行列中逆方向走来一个更加幼小的新贵人，这种结构安排颇具象征意味，使作品具有了俯瞰历史的气魄。

《末代皇后》既揭示了悲剧产生的社会历史根源，又揭示了人性的根源，这使影片在同类题材创作中深刻得多，也大气得多。

《末代皇后》中创作者用了许多富于戏剧性的动作表现人物性格，是很有光彩的，例如：太监李长安就具有典型的奴才性格：见到狼时像羊，见到羊时像狼。在天津当文绣突然告诉他，不回宫了，并要他告诉溥仪准备离婚时，他竟恐惧得当街跪下，声泪俱下地抽打自己的嘴巴，连称“ 奴才不敢，奴才该死 ”，死活不肯起来。而到后来婉容失势又疯了之后，他竟敢当众抽主子的嘴巴！封建社会制造的丑恶不只是妃、后、溥仪。

新贵人谭玉玲进宫不久，看到溥仪正领着一群人往外轰一只苍蝇，她感到很奇怪，一只苍蝇嘛，一个人即可拍死，何必劳师动众？她正要付诸行动，却被溥仪严厉制止，宫女们告诉新贵人：皇上仁慈，不忍心打死苍蝇，总是轰出去了事！但在影片中就是这个皇帝却狠狠地用皮靴踢怀孕的婉容，待婉容生下孩子后，他又命太监将孩子投入锅炉烧死，之后又将李越亭赐死，还要他于临死前写下报平安的书信，蒙骗婉容，这就丝毫也没有一丝仁慈了！这样的戏剧性描写，活灵活现地突出了溥仪残忍、阴暗、虚伪的性格，十分传神。

文绣的出走，在天津小朝廷引起轩然大波，溥仪急得像热锅上的蚂蚁，众大臣也提不出处变良策，皇上又不能抛头露面和一个妃子对簿公堂打离婚官司。束手无策之间婉容站出来快刀斩乱麻的主意由皇上下诏免去文绣妃子名位……这就既避免了皇上的抛头露面又解决了和文绣的离婚问题，这种在戏剧冲突中凸现性格的方法，使人物形象显得十分鲜明。

《末代皇后》是陈家林电影创作中戏剧性与大场面和现代意识结合得最紧密的一部大作。

（春雨）

野　山

1985 年　彩色遮幅式故事片
摄制：　西安电影制片厂
原著：贾平凹
编剧：雪树竹子
导演：颜学恕
摄影：朱家庆
美术：李行震
音乐：许友夫
主要演员：杜原（饰禾禾）岳红（饰桂兰）辛明（饰灰灰）徐守莉（饰秋绒）谭希和（饰二水）邱瑜贞（饰二婶）

【故事梗概】

大雪纷纷扬扬地飘落在秦岭深处的一个叫鸡窝洼的山村里。一座农舍的上房传来男人的鼾声，他是全村首富，名叫灰灰。说他富，也不过是满足于衣食的温饱和一位每天搂着他睡觉的、不会生娃娃的媳妇——桂兰。

厦房中住着禾禾。这个全村唯一在山外见过点世面的年轻汉子，他不安心务庄稼，没完没了地胡折腾：烧窑窑塌，养鱼鱼亡。好端端的媳妇也不要他了，只好寄人篱下，起早贪黑做起了卖豆腐的营生。

跟禾禾离婚的女人叫秋绒，挺俊俏，还给他生了个儿子——栓栓。可她实在受不了这个败家子的瞎折腾，横下心跟他离了婚，孤儿寡母地过着。

桂兰是个灵醒人。每当禾禾讲起外面世界的新鲜事，她都乐意听；禾禾劝灰灰别老守土坷垃，寻点挣钱的事儿干干，桂兰也总是跟着帮腔。她同情秋绒，更可怜禾禾，想出各种办法劝他们破镜重圆，可秋绒抵死不肯。禾禾很伤心，求灰灰哥帮帮秋绒，自己又到山外寻出路去了。

灰灰是个憨厚耿直的人，帮秋绒比自家种地还卖力，桂兰也把秋绒当成亲姐妹，从地里到炕头无话不谈。桂兰虽说不会生娃，但一个女人家总盼着能多得点疼爱。可灰灰心里老有块疙瘩，虽说媳妇里外一把手，能言会道，招人心疼，可就是生不下娃娃。自打帮了秋绒，整天逗着栓栓，吃着秋绒擀的细面，灰灰裹在这虚乎乎的天伦之乐里。

禾禾回来了。他求灰灰哥跟他搭伙在后山荒林子里放养柞蚕。灰灰早把禾禾看死了，那么贤惠的媳妇都不要你，你能发财，太阳就西边出来了！禾禾只好自己干了起来。桂兰看禾禾怪孤单的，既没资金，又无帮手，就把自己 80 元的私房钱借给他，又帮他在后山搭了个小庵房。

春天，满山满树的蚕宝宝现出了身子，正在禾禾最得意的时候，一群乌鸦把柞蚕吃了个精光。

禾禾走投无路，跑进县城打零工，喝闷酒，桂兰怕禾禾出事，忙追到县城。村子里便传开了闲话，说桂兰跟禾禾“私奔”了。

灰灰经不住别人的闲话，对桂兰死心了，加上他在帮助秋绒耕作过程中，两人也有了感情，可以说志同道合。这样，他就同桂兰离了婚，同秋绒结婚了；不用说，禾禾和桂兰两个人的结合，也就自然而然水到渠成了。

是改革的时代潮流冲击了两个家庭重新组合，两个家庭在新的潮流中各奔前程……

【评析与欣赏】

影片《野山》是一部反映改革的作品。但是它不同于我们习见的那种气壮山河，直接反映风云人物的改革影片。它是通过地处偏僻而又浸润着古风的陕南山村中，两个最不起眼的普通农民家庭，在改革的时代潮流中所引出的一场悲欢离合的故事，令人信服地看到即使是最偏远的山村，也吹进了改革的春风，封建落后的世俗偏见和生活方式，就像那世世代代，祖祖辈辈围着转的沉重的石磨一样，终究还是被装上电的电磨代替了。影片所表现的两个家庭的破裂和重新组合，也正是改革大潮对偏僻山村的冲击，对普通农民心灵的冲击的结果。影片以细腻的笔触描写了两个家庭、两对夫妻在日常生活中所发生的矛盾、纠葛、痛苦和欢乐。试想，偏僻的山村，是一个封闭守旧的地区，影片中的人物怎么能不受这种环境的制约呢？两对夫妻 4 个人，尽管各自有其不同的性格，但却具有一种共同的心态：即都不想使自己的家庭破裂，也不愿去拆散对方的家庭，甚至都尽力去撮合对方的家庭。他们的这种心态，一方面是出于纯正善良的品性，另一方面是由于他们都不同程度地受到传统道德伦理观念的约束。但是生活一步步地向前发展，又使得他们实在合不拢，不得不分开。影片的成功之处，就在于这样一个“换妻”的故事，紧紧扣住改革的大潮，用一个半小时的时间，讲得自然顺畅，真实可信，这不能不归功于创作者的艺术功力。

第一，影片比较深刻、细腻地表现了人物的心理世界。比如秋绒这个人物，她是那么顽固地坚持着她的小农经济生活，她的欢乐、她的悲哀、她的希望、她的精神寄托便是一生固守着她的这块小天地，以求得一个温饱的生活。当我们看着她背了孩子走过那架在溪水上的简陋的木桥和艰难地在地里劳动的情景，当我们看着她背了孩子无尽无休地推着石磨和夹着孩子操持家务劳动的情景，我们真正感受到一种生活的压力，使她变成了这样的一个人；而且又绝不是一个被动的听命生活安排的人，她还是一个以她的全部生命主动地进行着“搏斗”的人。十分令人深思的，她运用她的离婚的权利，不是为了摆脱什么封建的束缚，而是为了固守她的古老的生活方式。她当然也需要感情生活，但是她可以因为禾禾不能同意她的生活方式而把他从床上赶了出去。她也可以直接向灰灰提出合在一起生活的要求，但是当灰灰向她要求同床时，她又要他遵守传统的习俗，必须明媒正娶……她，就是这样一个浸透小农意识的妇女。再如桂兰这个人物，她虽然也是一个生活在偏僻山村的农妇，但她的性格，她的思想观念，却同秋绒截然不同。她是因改革的浪潮声而震荡而觉醒的人物。她自豪地说：“除了不会生娃，哪样叫人家挑剔过？”对家中存储的 80 元钱，她认为天生是夫妻二人所共有；灰灰穿上了新衣服，她又说：“没有我，看你过什么日子……”这些显然都反映了从劳动和社会生活中提炼出来的男女平等的思想。当然她还是农村的，到了女浴室，见了都是洗澡的光身子女性也臊得抬不起头。她是一个既有时代特色，又有鲜明性格的农村妇女形象。加之扮演桂兰这一角色的岳红的刻苦努力和维妙维肖的表演，使这个银幕形象更是光彩夺目，令人难忘。

第二，影片的创作者充分发挥电影特有的艺术功能，在表现生活时使之达到“逼真”的效果。比如那座简陋的架在溪水上的几块木板拼成的小桥，似乎把这里穷困的、闭塞的生活尽现在我们的眼底；而影片的主人公，这两对夫妻因为在这桥上经过、相遇，也就更能显示他们心中的苦恼与悲哀。再

如影片呈现在我们面前的几个村民坐在墙角晒太阳默默地看着一群肥猪在寻食的情景，简单的一两个镜头，便把那单调的、空洞的、愚昧的生活气氛深深地烙印在我们心中。而在这气氛中出现的一间间狭窄的住房，那一面占据了整个银幕的墙，那向我们半开着的大门，似乎把这些主人公的精神状态，和他们不善于表达的、已经沉积在心中的千言万语都给我们吐露出来。尤其是秋绒把孩子夹在腰里操持家务劳动的那个镜头，它似乎是那么平凡，仅仅是一笔带过的描写，但是它却把她甘愿承负一切生活重担而坚守自己生活观念的心理状态，说不尽，道不完地呈现出来。其实，为了逼真地表现生活，他们选演员时首先考虑得像农民，而不是选美人；他们要求演员做到真的像农民才行，演员身上的服装，百分之九十是从农民身上挑选来的。

第三，影片为了追求浓郁的山村生活，在细节的描写上非常讲究。比如，桂兰帮助禾禾磨完豆腐回来，拧亮油灯，脱鞋上床，推了推酣睡的灰灰，想跟丈夫亲热一番，然而灰灰依然睡得很香。桂兰麻利地掀开被窝，把两只光脚丫子踩在灰灰的肚皮上，终于惊醒了灰灰。这里，桂兰用双脚“冰”灰灰肚子的细节动作和她那由高兴到失望的面部表情，再生动不过地表现了桂兰调皮、爽快的性格，以及具有中国特色的夫妻情感的表达。同时又让我们从灰灰醒后很快再进入梦乡，通过鼾声如雷的音响效果，把这对夫妻性格、志向上的差异呈现在观众的面前。又如，灰灰帮助秋绒干完活，坐在地头抽烟，抽完一袋烟，将烟灰磕在鞋窝窝里，又装满一袋烟，他没有另划火柴点烟，而是拿起鞋子对着还有火星的烟灰使劲拍起来。这一奇特的点烟细节，把灰灰“会过日子”连一根火柴也舍不得浪费的品格淋漓尽致地表现出来了，也促使我们想到，正是这样一种品格，把他和秋绒连在一起了。再如，禾禾养柞蚕失败后独自出外，却将那条和他形影不离的狗——“花子”，反锁在厦房里，“花子”从门缝中往外扒和桂兰开门、“花子”急奔出来寻找主人等一系列细节动作，寓意深邃地烘托出桂兰对禾禾命运的关切，这样的细节描写有着很强的艺术感染力。

影片中两位女主人公刻划得很见光彩。这和扮演桂兰的岳红、扮演秋绒的徐守莉很注意细节的表现力有很大的关系。岳红在表现桂兰和灰灰的三次打架中，有区别、有分寸地展示了这对夫妻性格和思想上的矛盾冲突及其发展；徐守莉在处理秋绒和孩子的关系上，力求捕捉到真实的生活体验和富有表现力的细节动作，她边刷锅边用胳膊夹着孩子的动作，特别自然、真实、质朴，使影片增加了一种扑面而来的生活气息。

另外，严谨的故事结构，纪实性的表现风格，藏而不露的艺术手段，都是使影片达到较高水平的因素，所以《野山》放映后，获得广大观众的喜爱和好评。而且在国际、国内获得十多项奖励，仅在 1986 年第六届金鸡奖评奖中，一举获得六项奖，即：最佳故事片、最佳导演、最佳女主角（岳红）、最佳男配角（辛明）、最佳录音（李岚华）、最佳服装（麻利平）。

（焦思温）

碟血黑谷

1985 年
摄制：潇湘电影制片厂
编剧：蔡再生　林庆生
导演：吴子牛　李敬民
摄影：张黎
主演：杜丽露（饰王朝宗）赵建生（饰宋克森）王宁生（饰李顺东）鲍海鸣（饰熊国祥）桂萍（饰梅淑英）林红（饰丁丽芸）崔明普（饰周世航）

【故事梗概】

1939 年夏，国民党中原前线的八十四军第一师被侵华日军重兵包围，伤亡惨重，危在旦夕。在军情紧急的情况下，八十四军军长王朝宗发急电向蒋介石请求增援，但是，蒋介石不仅不派兵增援，反而给王朝宗下达了一道密令，命令他“曲线救国”。王朝宗系冯玉祥将军部下，对老蒋假抗日真反共的政策无比愤慨，他虽然奉命与日军谈判，但决不妥协。

重庆报界披露了谈判消息，蒋介石如坐针毡，急忙命令中统和军统速将密令收回，以销毁罪证。与此同时，共产党方面为了掌握蒋介石假抗日真反共的罪证，也开始为获得密令而积极行动。而王朝宗为了免作老蒋的替罪羊，则死保密令不放。于是，一场犬牙交错的密令争夺战，在八十四军驻地激烈展开。

军统少将刘子翁阴险毒辣，他对中统周世航作为蒋介石的特使去收缴密令十分忌妒，于是命令潜伏在八十四军的军统“中原七号”在搜捕共产党、收缴密令的同时也将周世航干掉。

中统政客周世航老奸巨猾，他深知收密令之行凶多吉少，因此他对王朝宗三翻五次地软硬兼施，企图速战速决，完璧归赵。

共产党员梅淑英在与潜伏在八十四军内部的地下党员“三兄”接头，在寻找密令过程中，由于叛徒出卖，不幸被捕，受尽酷刑，但坚贞不屈。一天夜里，梅淑英被不明身份的人从狱中救出，策马逃走。军部参谋熊国祥率兵紧追，眼看就要追上，梅淑英突然纵身离鞍，跳下悬崖。深夜里，王朝宗的贴身副官宋克森、军部参谋熊国祥、军长的外孙女丁丽芸，各怀不同目的，在深山悬崖下寻找梅淑英，经过一场枪战，丁丽芸将梅淑英背到了舅母常去进香的慈国庵。

周世航得到王朝宗的报告；梅淑英与密令同归于尽了。周世航并不相信，却无可奈何。正在这时，宋克森向他送来军部保密室的钥匙，周世航果然从保密室盗得密令。就在他以为大功告成的返回途中，却遭到军统伏击，一命呜呼。王朝宗得此消息，一笑了之。原来，被盗密令是份假的。

几天以后，军长夫人去尼姑庵进香，熊国祥利用丁丽芸闯进王朝宗的深宅大院，打死卫队长，盗走密令，向机场逃去。王军长闻讯后怒发冲冠，命令一号哨卡立即扣留熊国祥和丁丽芸，自己与参谋长李顺东带兵追去。

面对熊国祥的所作所为，丁丽芸如梦初醒，口蜜腹剑的熊国祥凶相毕露，对丁丽芸大打出手，并在尼姑庵杀死王夫人，劫走梅淑英，但他们到达一号哨卡时，被哨兵奉命扣押。

王朝宗与李顺东在追击途中被军统特别行动队伏击，卫队被歼，他们二人被押往一号哨卡。丁丽芸见状，呼吁哨兵营救军长，被熊国祥开枪打死。哨兵们与行动队剑拔弩张，一场火并一触即发。就在这时，李顺东拔枪对准王军长，显出原形，原来，他就是军统“中原七号”。王朝宗号召弟兄们不要自相残杀，留下子弹去打日本鬼子。

李顺东与熊国祥一伙押着梅淑英向机场行进，刚刚进入险要的黑谷，就被宋克森率队伏击。经过一场激烈的战斗，军统特别行动队全部被歼灭；梅淑英与宋克森的大部分伏兵也壮烈殉职。

幸存的王朝宗面对这悲壮的场面，默默肃立，悲伤不已！身负重伤的宋克森抱着梅淑英的尸体，步履艰难地走向军长，王朝宗感慨万分地说：“原来你就是那位‘三兄’？！”随即，取出从李顺东身上搜出的密令，庄严地交给了宋克森……

【评析与欣赏】

阴森森的中原黑谷，淫雨和泥泞中虎视眈眈的日本军队，黑谷沟底令人窒息的谈判点……影片一开始，就以真实、惊险的气氛把观众带入 1939 年的中原战场。然而，整个影片的情节却并没有描写国民党八十四军与日军正面交战的情况，而只是描写军长王朝宗收到一封蒋介石下达的不抵抗日军的密令，共产党要得到这份密令以揭露投降派，国民党中统、军统特别组织出于各自的目的也千方百计欲得密令，于是展开了一场错综复杂的斗争。这就构成了这部影片的惊险样式。

作为惊险样式的影片，一般地讲，往往是通过强烈的悬念性故事情节来抓住观众。但这部影片却不仅于此，它更加注重艺术造型，尤其是人物造型，给观众留下了深刻印象。那阴森的黑谷，淫淫的细雨；焦裂的土地，弥漫的硝烟；横陈的尸体，伤口的血痕；污垢的面部，脏破的军服……每一幅画面，每一张构图，都逼真而又生动地强化了影片的惊险情节和深刻主题。影片中王朝宗与周世航视察难民营和周世航在闹市上被暗杀这两场戏中，人物造型就显得更加突出和鲜明，伤兵、难民、乞丐、小贩，男人、女人、老的、少的，赤裸的、饥饿的、麻木的、愤怒的……一尊尊雕塑般的人物造型，以愤怒、痛苦、呐喊的强烈情绪，强烈地震撼着观众的心灵，这时，一纸密令究竟落入谁手，仿佛显得已经不那么重要了，而强烈撞击人们心灵的“雕塑群像”，却集中地表现出“中华民族的灾难”以及面对这场灾难应该何去何从（主要通过王朝宗这个人物表现）的深刻主题。影片导演曾在《导演阐述》中说过：“单是几个人物在表面上穿来穿去地争夺一纸密令，是意义不大的。影片所处的时代和这场斗争的实质，绝不是浮光掠影的争斗便可表现的。可以说，它实际上是当时各种错综复杂的、极其严酷的现实的缩影。因此，希望通过本片，让观众用心灵、用感情去体验一种经历，并不希望他们只看一段戏剧性的情节。应当让他们在精神上、在感情上，处于当时战争的、历史的真实境地。”看完影片，可以说导演在充分运用电影手法开掘思想内涵、深化主题方面，是非常成功的，而且在对惊险样式影片讲究立意，讲究美学追求等方面的积极探索，也是十分有益而重要的。

影片留给我们的另一个深刻印象，是人物设计的独到之处。美，来自于真实，看完影片，我们深刻感受到了这一点。例如，影片中李顺东和宋克森这两个人物，给人印象最深。参谋长李顺东，表现得深沉含蓄，从外部形象

到声音语气，都使人觉得平易、谦和，令士兵又敬畏、又亲切，特别是在军长王朝宗面前，亦步亦趋，随声附和。直到关键时刻拔枪对准王朝宗时，其阴险凶残、奸诈丑恶的本质才暴露出来，使观众惊讶地发现，他就是“中原七号”。王朝宗的贴身副官宋克森，与李顺东形成了鲜明的对比，他外表丑陋，脸上留着刀疤，显得非常严峻、冷酷，甚至近乎凶狠。但当他在一道道险要关头临危不惧、化险为夷，直至最后战胜了敌人、使观众顿悟到他就是“三兄”时，才使人感受到一名共产党员忠诚刚毅、英勇无畏的崇高精神。这两个人，一个外表稳重可亲，内心却十分丑恶；一个外表丑陋冷酷，内心却无比高尚。这种人物设计，比起那些好人高大英俊，坏人贼头鼠脑来，就显得更加真实可信，亲切感人。难道我们不是觉得李顺东并不“美”，而宋克森并不“丑”吗？

至于这部影片的不足之处，主要是在个别人物的刻划及人物关系的处理上，略显不够精细，如梅淑英这个人物，在形象的确立、性格的深化以及与整个剧情的关系处理等方面，都显得不够充分和准确。这一微瑕的遗憾，也反映出作为“惊险样式”的影片，究竟应该如何塑造人物，如何处理复杂的情节和人物关系，确实是值得认真研究的。

（钟宏）

黑炮事件

1985 年　彩色遮幅式故事片
摄制：西安电影制片厂
编剧：李唯
导演：黄建新
摄影：王新生　冯伟
美术：刘邑川
作曲：朱世瑞
主要演员：刘子枫（饰赵书信）盖尔哈德·奥尔谢夫斯基（饰汉斯·施密特）高明（饰李任重）汪漪（饰周玉珍）杨亚洲（饰冯良才）戈辉（饰武克功）

【故事梗概】

雨夜。电闪雷鸣，大雨滂沱。一个身材瘦小，貌不起眼儿的中年男子奔进邮电局。他那匆忙的神态和“丢失黑炮 301 找赵”的诡秘电文引起了女营业员的警惕，并拨响了公安局的电话……

公安局查出，发报人是某矿山公司一个精通德语的工程师赵书信，1956 年毕业于清华大学，至今未婚。虽无政治历史问题，但曾信过天主教。他和前来支援矿山建设的联邦德国专家汉斯·施密特发生过冲突。听说两人还有不正常接触。那封神秘的电报是发给苏州文物收购站钱如泉的。此人曾私藏文物，受过严重警告处分。就在这时，汉斯为矿山公司 WD 工程的最后安装再度到来。他一下飞机，就提出希望赵书信能再次担任翻译同他合作。由于“黑炮事件”公司领导颇感为难，为慎重起见，决定改派旅行社的德语翻译冯良才担任技术翻译。为避免汉斯误会，安排赵书信临时去维修厂。赵工向来服从组织安排，可他的女友、小学教师陈淑珍却对此安排产生怀疑，赵书信反向她做解释工作。

WD 工地，汉斯告诉冯良才急用一个轴承，但几小时后送来的却是子弹。翻译上的连连失误使汉斯大为恼火，再次提出要赵书信来此工作。赵书信在维修厂解决了技术上的问题，心里还念念不忘 WD 工程，但只能在夜深人静时打着电筒对 WD 工程进行检查。

矿山公司经理李任重一直很信任赵书信，但“黑炮事件”未查清楚，党委不同意起用赵书信。一次他去探望赵书信，正巧碰见汉斯和赵书信在对饮。汉斯直言不讳地问道：“中国为什么要引进 WD 这样落后的东西？”李赵无言以对，只能苦笑。无意中，李任重发现了“黑炮事件”的真相，所谓“黑炮”只不过是枚象棋子。李任重立即建议召开党委会。会上党委副书记周玉珍认为，像赵书信这样一个在经济上斤斤计较的人，竟愿意花一块多钱发封电报去找一个不值几分钱的象棋子，还是有问题。会议仍无结果。

由于冯良才将“所有轴承都应及时涂油”错译为“所有支架上都应及时涂油”，致使 WD 试车时轴承全都烧毁，国家损失上百万。

苏州给赵书信的包裹寄来了，确实是一枚象棋子。周玉珍连声抱怨赵书信不该发这封电报。赵书信强忍一腔怨气，从嘴里嘣出几个字：“难道，发一封电报我都不能自己作主！”

一场风波，卷走了国家上百万，可黑炮最后还是黑炮。

【评析与欣赏】

影片《黑炮事件》是根据张贤亮的小说《浪漫的黑炮》改编拍摄的。它是一部由文学作品改编为电影的成功的范例。往往有许多文学作品被改编为电影后，作家不满意，说什么只不过是把鲜鱼变成咸鱼，没什么意思。但张贤亮看完影片《黑炮事件》后，却激动地说：“比我想象的要好得多！”“比我的原作要好得多！”影片“在如何使文学变为电影这一点上做出了突破性的贡献。它讲清楚了许多文学无法讲清楚的东西，而且讲得很准确。”其实，影片的故事很简单，由一枚象棋子“黑炮”，引起一场风波，涉及这场风波的人，工程师、经理、书记、副书记，看起来他们谁也没有过错。大家虚惊一场，只是国家进口的设备却被毁了，弄得国家损失了上百万元。影片的成功之处，在于它通过一个近似荒诞的故事，揭示了深刻的社会主题，反映了几千年来潜藏在我们民族心理深处的、对知识分子的不信任，阻碍着我们民族的前进，引起人们深层的思考。

影片在艺术处理上极有匠心，它打破了传统的叙事手法，把情节表意与影象表意相结合，客观再现与主观表现相结合。譬如在色彩的处理上，自彩色片发明以来，在相当长一个时期里，人们只是把彩色当作一种影片添加美的元素，而很少赋予它以表现的任务。观众对彩色的反应也基本上停留在这个层次上。《黑炮事件》则是真正的彩色影片，因为它对彩色的运用比较自觉。构成全片彩色韵律的是从桔红到桔黄的色线。桔红或桔黄色的巨大机械——铁轨运输车、翻斗卡车、百吨车、抓斗机、龙门吊，常常成为画面上的巨大色块或干脆布满整个画面；成群的工人的工作服是特别悦目的桔黄色，成串成链；走廊也是红黄相间的。它给人一种明快的、生气蓬勃的感觉，时刻冲淡着由于黑炮问题迟迟得不到解决而郁积起来的沉重感。猛然闯入画面的两辆红色小汽车不仅是两个物体，而且是两块红色，它与桔色建立起有意义的彩色结构联系，每次都预示着某种新的转折。在结尾处组成多米诺骨牌的砖头也是桔红色的，桔红色的太阳高悬在空中，一片闪亮的桔红迅速驱散了受压抑的心情。

唯独会议室不是同一色调。无论是狭长的党委会议室还是六方形公司会议室，都是全白的。尤其是历次起着关键作用的党委会议，都是在除了白色外别无他色的环境里进行的。连人物的衣着也都是白色的。白得那样招眼，便透露一种意义。白也可以代表圣洁，神圣不可侵犯，也意味着悲悼。白让人感到空虚，愈加突现出缓慢而又无情地移动着的巨大黑色时针。

细心的观众还会发现影片始终缺少蓝色——一种给人以寒冷、阴森感觉的颜色。缺色作为一种表现手段，在片中的作用是显而易见的。

影片《黑炮事件》对人物性格的描绘也有独特之处，创作者采取了俯视式解剖的方法来描写人物，它不注重写人物性格的历史，不把情节的展开同性格的发展挂起来，把视点从时间流程转向心理空间，因而影片中的人物性格呈横向延伸，思索的视点朝向人内心深层的隐秘处。比如影片中的主要人物赵书信。在他身上，民族的优良传统和劣根性是同时并存的。一方面，他热爱祖国，工作上有很强的责任感，出于对国家利益的维护和对科学的严肃态度，他可以与德国人汉斯大吵大嚷，“物美价廉、经久耐用”，是对他最贴切的形容。另一方面，他又承袭了民族传统心理的缺陷，不具备那种勇于表现自己独立见解的现代开放性格。他的毛病还在于他的迂腐、他的书呆子

气及他那逆来顺受的性格。当党委副书记周玉珍把 WD 工程事故的责任推到他那封寻找“黑炮”的电报时，他也仍旧默默地听着，最后只说了句：“我以后再也不下棋了。”在赵书信来讲，还有比这种落后的心态更大的缺点吗？在以前的影片中，反映知识分子受到不公正待遇，原因都是外力强加的结果，矛盾在客观环境。“赵书信性格”却把原因导向内视，从知识分子自身的反思的角度来加以刻划。由于演员刘子枫表演卓越，分寸掌握适度，内心把握准确，所以这个角色非常成功。

机械总厂经理李任重，是个刚刚提拔到领导岗位上来的知识分子型的领导干部。他力主改革，性格上也有一些棱角。他能够为正确的东西据理力争，但一旦遭到多数的否定，“个人服从集体”的习惯思维模式便使他后退了，而不懂得发挥手中的权力去捍卫真理。这一性格的弱点，在某种程度上限制了他改革的力度。

党委副书记周玉珍，是位对党的事业忠心耿耿的老革命。在家庭生活中，她还可能是位善良可亲的奶奶或母亲。但是，教条主义和思想的僵化，导致她对新事物的不理解，再加上对事情过于认真的态度，使她做出了一系列令人哭笑不得的举动。她并不是有意要整赵书信，而是真诚地认为，只有这样做，才是对同志的真正的关心与爱护，才算是尽到了一个老共产党员的责任。人品上的可爱性和思想上的教条性，构成了她的基本特征。她的一言一行都出自内在的思想逻辑，而不是流于表面化。

党委书记武克功，是个久经政治风雨的“老运动员”。他心里是非全明白，但行动上却抹稀泥、搞平衡。他认为自己最重要的责任是维护党委班子的“团结”，而不管这个“团结”有没有正确的思想基础。当李任重和周玉珍在党委会上争执不下时，他出于对事实的尊重，决定把公安局的案注销；又照顾到周玉珍的心理，继续让小冯当翻译。而李任重和周玉珍没等他把话讲完，同时愤愤离去。他无可奈何，只好宣布“散会”。这场戏是对武克功“泥瓦匠”性格的最好剖析。

影片《黑炮事件》不仅在人物描写上有特色，演员的表演也是高水平的。赵工在斗室里独自对着棋谱沉湎在残局中，汉斯偷偷进来，两人就着花生米对酌，谈论我国在进口设备中的某些弊端，这场戏颇有思想而又富于生活情趣。这除了归功于编导的总体构思外，扮演赵工程师的刘子枫和扮演汉斯的联邦德国的著名演员盖尔哈德·奥尔谢夫斯基相得益彰的合作尤为可贵。

影片《黑炮事件》还有一个特点就是在象征手法的运用上，追求多层次，放射性，把象征的内涵置于模糊的意境，引发观众自身的经验，发挥想象。诸如“阿里巴巴”舞蹈，足球比赛、小孩玩砖头等等。这些场景与影片的情节没有必然的联系，视点是创作者的。这种影象既表现了剧中人物复杂的心态，又反映出创作者刻意追求的模糊效应。把模糊效应交给观众，让他们去丰富影象的内涵，作出各自的联想和判断，使影片达到“仁者见仁，智者见智”的效果。

该片的男主角刘子枫荣获第五届金鸡奖最佳男主角奖；导演黄建新于 1987 年获新时期十年电影奖最佳处女作导演奖；《黑炮事件》影片 1986 年获广播电影电视部的优秀故事片奖。

（焦思温）

野 妈 妈

1985 年　彩色遮幅式故事片
摄制：西安电影制片厂、安徽电影制片厂
编剧：方义华、姚守岗
导演：姚守岗
摄影：智磊
美术：张林
作曲：魏瑞祥、向音
主要演员：迟蓬（饰碧桃）米迪奇（饰戈弋）徐为平（饰玉生）贾六（饰罗二叔）丁维敏（饰罗二婶）位北原（饰老谷）谭海清（饰沉香）

【故事梗概】

70 年代初。

一个宁静的黄昏，通向偏僻山庄罗家村的小道上，缓缓蠕动着一辆破损不堪的牛车，赶车人是一位天真活泼的农家少女，名叫罗碧桃。车上坐着两个神色凄凉的人：下放干部谷铁铮和华侨技术员戈弋。此刻，两人缄默不语，眯缝着双目，茫然地视向苍凉的田野。戈弋的怀中卷曲着方及周岁的婴儿沉香，沉香忽闪着大眼，十分娇嫩可爱。不久前，他母亲死在了干校，如今，随着父亲来到这个陌生的地方。此情此景，牵动着碧桃无限的同情……

戈弋生活艰难，且又带着一个嗷嗷待哺的孩子。虽有碧桃家的关照，但仍力不从心，岂料一封寄往国外亲戚请求抚养沉香的信，竟带来横祸：戈弋被莫须有的叛国罪名锒铛入狱。对此肆意践踏法律的行径，下放干部、原地委书记老谷愤慨不已，在碧桃的帮助下，谷铁铮夜出控告，被碧桃恋人玉生知晓。玉生是一个政治上盲目崇拜的典型青年，但就老谷出走一事，碍于碧桃是他的情人，没有揭发。但他对碧桃收留沉香始终持反对态度。

碧桃以满腔深情精心抚养孤苦无依的小沉香，尽管村里有不三不四的议论，但她义无反顾。这时公社推荐她和玉生上大学，在公社填写登记表时，对她早已怀有淫念的魏主任动手调戏她，她奋力抗拒，愤然回家。不久，村里村外风传碧桃与戈弋有不正当关系，还说碧桃在公社瞎眼婆婆那里打过胎。罗二叔听信谣传，回家盘问碧桃，她有口难辩，遂被赶出家门。

碧桃独自抚养沉香，含辛茹苦。随着时间的推移，村里人渐渐开始理解碧桃，就连一直歧视她的狗旦妈也在事实面前自感有愧。而碧桃由于长年劳累，口吐鲜血病倒在床。沉香上学路遇罗二叔，哭求固执的罗二叔原谅他的妈姑姑，这时，罗二叔早已明白是自己委屈了女儿，在真挚的孩子面前，他彻底幡悟，搂抱住跪地求情的小沉香失声痛哭。

一波未平，又起新波。病中的碧桃刚被接回家，公安机关就来把她抓走了。原来是玉生在大学献忠心活动中，交待了当年碧桃送走老谷之事。于是，她被判为“ 谷铁铮、戈弋反革命集团成员 ”，陷入囹圄……

碧桃终未能承受得了这多重的折磨，在十年浩劫结束前夕饮恨九泉了。

戈弋政治上获得了解放。牵肠挂肚的第一件事是赶回罗家村报答恩人，可他见到的却是一张透溢着温柔目光的遗像。顿时，戈弋创巨痛深，不能自已，失态地手抚遗像，晕倒在地。

【评析与欣赏】

电影《野妈妈》是根据刘绍棠的中篇小说《芳草满天涯》改编拍摄的。这是一部以十年浩劫为背景的影片。影片的情节并不复杂，只是叙述了一个农村姑娘罗碧桃抚养受迫害知识分子戈弋的孩子的故事。在影片中，编导把“文化大革命”远远推至背后，不取同类影片反映“文革”的旧套，而是选取了动乱岁月中人与人之间关系的独特视角，展开情节。一面是人性的摧残，一面是人情的高扬，影片表明了即使是在那种荒唐的年代里，人民之间依然扶危济困，相濡以沫，对未来充满信念：“寒冬三月总要开春，连阴百日总要天晴”，为社会主义社会中的人性和人情谱写了一曲深情的赞歌。

影片的导演以独到的抒情，把一个本来并不新颖的题材拍出了新意。影片通过“落红不是无情物，化作春泥更护花”的整体构思，营造有情的环境、有情的氛围、有情的人物，让全片充溢悠长的深情。院中的桃树，盛开的桃花，镜头中摇不完的桃林，象征着主人公碧桃和她的情怀。她顶住浩劫年代的政治压力，不顾世俗之见的流言蜚语，信守诺言，不改初衷为无辜锒铛入狱的所谓“叛国犯”戈弋收养初生的婴孩。整整 7 年时间，孩子长大上学，“叛国犯”沉冤大白，当他出狱去面谢时，碧桃已经含冤去世，见到的只是一张遗像。在这特殊的年代、特殊的环境，刻划的特殊形象，以及特殊的感情，构成了《野妈妈》这部影片的独特风貌。

影片运用多种艺术手法，为化作春泥更护花的落红写情。首先，把碧桃的深情放在层层内心矛盾冲突中迸发。她是一个未婚姑娘，她不仅要经受政治和世俗的考验，更重的是要得到亲人的理解和支持。但是她从他们那里得到的却是沉重的感情负担，未婚爱人的误解刺伤了她的心，不明真相的父亲把她赶出了家门，这些重叠交错的矛盾冲突，把碧桃推向感情的湍急漩涡，展现她的内心感情波澜。其次，影片还以烘托和渲染的手法抒发情意。碧桃和孩子遭到冷遇和伤害时，他们并不孤立，夜里，有人偷偷留下包裹，为孩子送来棉衣；困难时刻，有人不留姓名从邮局寄来汇款。用人欲横流的背景，烘托处处流溢人情的温馨，用遍地的“芳草”渲染这块纯朴天地中的人际关系，更为真切地传递出了人民间的真情。再有，影片的抒情还把共通的母子之爱与社会的爱交融渗透。碧桃与孩子相互间的感情交流，对他们相依为命的描绘，更是催人泪下，碧桃由于劳累过度病倒了，懂事的沉香放学回家后把饭做好送到妈妈床前，流着眼泪求妈妈把饭吃下，并说自己不去上学了，陪妈妈一天。可他没想到，妈妈听到后竟生气地打了他一巴掌，他手里的碗掉落在了地上，碎了，饭撒了一地。小沉香含着泪，边说“妈妈我去上学”，边默默地去拾碎碗片，然后把地上的饭扫干净，又重新盛了一碗放在妈妈旁边。卧床不起的碧桃看到这一切，一阵揪心地难过，她紧紧地抱住小沉香，痛哭不止。看到这里，观众怎能不为之动情呢！世上有什么比母爱更伟大呢！由于这种母子之爱，是在特定环境和特定关系之中，出自“野”妈妈和没有血缘关系的“母子”的真情，这种爱就升华得更加纯净，更加崇高，更增添了感情的深厚度和分量。

影片《野妈妈》又以特别突出的细腻显示出它的艺术魅力。影片一开头通过“叛国犯”出狱的几个镜头，如高飞雁群中失落的孤雁，车窗中闪过遍地金黄菜花所托出的明媚春光，既是景语，又是情语，这是含蓄的细腻。点出“文革”背景，只用两处细笔点到，一次是积极分子正在刷标语，刚写到“……与人奋斗其乐无”，另一处是在墙壁拐角处，标语只见“横扫一切牛”，

不加铺垫，即交代了时代和创作者的态度，这是简洁、鲜明的细腻。主演迟蓬在表演中细腻的心理刻划也很突出。如碧桃给还是婴儿的沉香喂奶一场戏中，碧桃怀抱着哭叫不停的沉香，像妈妈一样哄他逗他，但并不见效。她知道婴儿是想吃奶了，这可怎么办？自己是个姑娘，还没有结婚呢，一种羞涩感在阻挠着她，可为了孩子，她还是满足了孩子的要求。迟蓬在这场戏中把碧桃姑娘当时既羞涩又兴奋的复杂情感刻划得淋漓尽致。还有一场戏，在劳动休息时，沉香坐在树下，充满稚气而亲切地喊她“妈妈”时，碧桃姑娘的脸一下子绯红，她气恼地打了孩子一下，随即又疼爱地抱了起来，不懂事的孩子吓得哭了起来，逗得旁边的社员哈哈大笑。这里迟蓬把碧桃姑娘当时又喜又恼，隐约中夹杂着一种兴奋的幸福和羞涩感自然地流露出来，把碧桃对沉香的殷殷母爱，真挚而感人地显示给观众。影片的细微精致，还表现在对过场戏也不掉以轻心，为了交代孩子长大的过程，影片选用了不同年龄的 4 个演员，用盖被子露脚，更换衬衣等切换孩子成长的过程，用孩子绑在树上，抱孩子洗锄头和在背柴、洗衣时，孩子为她送水、擦汗等画面，交代时间流程。每个镜头都一丝不苟，汇成全片抒情细腻，浑然一体的艺术特色。

《野妈妈》不仅在国内受到广大观众的喜爱和欢迎，而且于 1987 年 1 月参加第十一届印度国际电影节，以它的艺术魅力倾倒了新德里，荣获了银孔雀奖和印度评论家协会最优秀影片奖。我国著名导演谢晋是这届电影节评委之一，他说，在放映影片的时候，特别注意到了，所有评委没有一个不潸然泪下。

（焦思温）

神　鞭

1985 年　彩色遮幅式故事片
摄制：西安电影制片厂
原著：冯骥才
改编：张子恩
导演：张子恩
摄影：顾长卫
美术：张珙、李行震
作曲：李耀东
演员：王亚为（饰傻二）陈宝国（饰玻璃花）徐守莉（饰金菊花）张炎（饰金子仙）陈新（饰刘四叔）

【故事梗概】

清朝末年，天津街头，一年一度的皇会热闹非凡。在大盐商展老爷的看台上，妓女出身的飞来凤刚当上展家二奶奶，正春风得意，她让下人交贴截会借此风光一番，摆摆派头。不料，她的旧情人大混星玻璃花举凳横到高跷会前，他存心当众嘲笑攀上高校的飞来凤。混混耍横，众人无奈，挑茶炊的卖豆腐平民傻二上前求情，玻璃花见来人其貌不扬，先百般戏弄，继而动手殴打。傻二迫不得已，露出一条罕见的大辫子，略使绝招，便把玻璃花抽倒在地，狼狈不堪。

玻璃花当众出丑，岂肯善罢干休，他从南市请来弹弓王，声言要把傻二的脑袋打成漏勺。戴奎一从来弹无虚发，但这次使出“ 双珠争冠 ”的绝活，也被傻二的辫子扫落在地。玻璃花又请来武林宗师索天响，这位名声吓人的祖师爷，原来是嘴把式，一动真格的便败于傻二辫下。玻璃花仍不甘心，为夺回面子又通过汉奸买办杨殿起请来东洋武士，佐川秀郎有揪辫绝招，不可一世。在开阔的苇地里，二人交手，佐川步步进逼，傻二先是连连招架，最后才抡起神辫，如钢枪游龙，把日本武士狠狠击倒在地。

傻二的辫子打出了国威，从此人称神鞭威震津门。傻二和隔壁邻居金子仙的闺女金菊花青梅竹马，情投意合，但当傻二向她提亲时，菊花含泪哭诉20 几岁时，两个洋鬼子在野林中欺辱了她……这犹如晴天霹雷，傻二愤怒地抡辫扫荡了那片野林。这对痴男倩女终于结为夫妻。

庚子年间，八国联军侵入中华大地，痛恨洋鬼子的傻二在刘四叔引导下加入了义和团，在津郊开阔地，高举龙旗、呼号“ 刀枪不入 ”的义和团民，与洋人展开浴血奋战，血肉的躯体终究敌不住洋枪炮，团民们在弹雨中纷纷倒下……刘四叔带领着吹歌会的老艺人，在战场上为义和团击鼓鸣锣激励士气，他们在炮火中坚持到最后一个人……黄昏，血战之后的津郊万籁俱寂，受伤的傻二苏醒过来，走过尸横遍野的大地，看到战友和刘四叔的尸体，他悲愤交加，猛力甩辫，却发现神鞭被洋枪子打断，他茫然地把断辫丢入血河，踉跄而去……

大清朝换成民国，五色旗高悬在剪辫台上，当了民国兵巡的玻璃花强行剪掉了傻二岳父金子仙的辫子，逼疯了老秀才，玻璃花又举着洋枪去找傻二算帐，但傻二已人去屋空。

当傻二和女扮男装的金菊花重新出现时，玻璃花不得不跪倒折服——傻

二割掉了辫子，腰插双枪，练就了一身百步穿杨的好枪法，由神鞭入神拳而又成神枪的傻二字字铿锵：“ 祖宗的东西再好，到了该割的时候就得割，辫剪了，神留着，一变还得是绝活！”

【评析与欣赏】

影片《神鞭》是根据冯骥才的同名小说改编拍摄的。它是一部雅俗共赏的好影片，它不仅有较深的思想内涵，而且在艺术上也是成功的。可以说是一部溶思想性、艺术性与观赏性于一体的好作品。下面我们从 3 个方面来说明：

一、影片所表达的深刻的思想内涵给人以启迪

这是一部历史题材的影片，叙述一个清朝末年发生在天津卫的故事。但是它不是仅仅再现一个故事，描写几个人物，表达一个主题而已。它是用历史观照现实，站在现代人宏观的视角，俯瞰历史，作出有益的反思。我们知道，清朝末年这一段历史是我们国家民族屈辱的历史，当时男人头上的辫子实际是一种愚昧、落后的象征。影片的编导者之所以选择这段历史和这一象征的符号，正是为了便于触及几千年的封建社会所形成的祖宗身上的疮疤，搅动民族传统文化心理上的沉积，对国民性作深层的认识和反省，以观照我们面对的伟大变革的时代和令人兴奋的眼花缭乱的现实生活。

影片塑造的傻二的形象，是一个虚构的人物。傻二的人生经历是抽象化了的。祖宗没有给他留下万贯家产，却留下了一根神奇的辫子。这辫子给傻二带来光荣，同时也给他带来灾难。在一个封闭的世界里，神辫确实是威力无比的“ 神鞭 ”；但碰上了洋人的枪炮，神鞭就无能为力了。于是，傻二经历了舞辫、护辫、断辫、割辫的心理历程。这样一个心理历程恰恰是中国人对待自己文化传统从不自觉固守到自觉扬弃的觉悟过程的象征。

影片在后半部表现了义和团和八国联军打仗的场面、透过中国人民反侵略斗争的壮烈场面，表现出两种文化的冲突。帝国主义本性是野蛮的，但他们使用的武器却是先进的，是现代物质文明的产物。中国人民的斗争是正义的，精神是勇敢的，但我们的武器与斗争方式都是落后的，愚昧的。我们看到这种场景，一方面悲叹其愚昧，但另一方面又不能不为这种大无畏的精神而感叹！

历史是现实的镜子。影片中所展现的变革中的历史背景以及以傻二为代表的人物形象所经历的心理历程，对于我们处在今天这个改革开放时代的观众来说，都会引起一些思考。今天我们也同样遇到许多陌生的东西，许多西方的东西（包括资本主义国家的文化观念等）被引进来了，我们怎样去看待？我们的传统文化也遇到了新的挑战，我们又怎样去对待，去区分其精华和糟粕，这些不都是我们进行改革开放所面临的一个值得思考的问题吗！

二、浓郁的民族风味和严谨的艺术构思给人以美的感受

影片《神鞭》不仅在思想内涵上追求民族意识，民族精神，在表现形式上也追求民族的特点。首先，影片的叙述与结构的方法是合乎民族的审美心理和习惯的。它以顺叙式的讲法，有头有尾，有因有果，环环相扣，章回连接。没有采用倒叙、回忆、前闪、梦境等当时很时髦的时空交错的手法，也没有用定格、高速、变焦等表现上的工具。这样的叙述方法比较朴实，易于被一般文化层次较低的观众所接受。但是这种叙述方法比较单调，不容易引人入胜，所以影片的编导者就通过细致地处理矛盾冲突，刻划人物，表现细

节来不断地给观众以新的有趣的信息来吸引观众。

其次，在影片的人物塑造和性格刻划上，也着意民族特性的追求。主人公傻二，是一个普通劳动人民的典型，他有着民族传统的美德，但也承袭着民族心理的缺陷。他憨厚、纯朴、宽容、谦恭，但也吃苦、忍耐、混沌渡日。打败各路高手他并无傲气，四门千总给他封官他也毫不动心，每次交手他都“先礼后兵”，别人割他辫子他只是纳闷……到野林中，他所爱的菊花哭诉了自己幼时遭到洋人欺侮之后，切身的利害疾苦才使他有所苏醒，辫扫野林，发泄心中对压迫者与洋人的痛恨。其他人物如玻璃花、金子仙、刘四叔等，虽都各有个性，但津味很浓，都有共同的民族特性。

影片的民族特色还体现在对民族传统文化和社会风情的表现上。比如：片头字幕衬底就是一组晚清天津卫出皇会的画面，既展现了时代背景，也预示了全片流动、明快的节奏基调；开场戏，估衣街头“过会”，为主人公的亮相与矛盾展开，铺排了一个色彩丰富的社会氛围；义和团神秘庄重的拜坛、气功、武术、八极拳阵、出征前的仪式，既让观众看到特有的民俗场景，同时看到义和团在豪勇之外的愚昧，为主题揭示埋下了伏笔。再如：民国剪辫台，无异于一出悲剧意味的闹剧——满清遗老的哀号、晕倒、国民的木然、金子仙的发疯、玻璃花之流在改朝换代中的泛起与得意等等，组成了一幅民国初期的民俗风情图，它里层的寓意是深沉的——历史不可逆转的改变使得金子仙们无力维护自己的国粹了，死抱“国粹”只有悲鸣、怨叹或者发疯。

影片中的音乐也是最富于民族特色的艺术构成之一。全片音乐的动机和主题，是来自流传在津郊农村民间吹歌会的曲牌。在义和团与八国联军“交仗”中，几次出现的“吹歌会”的演奏，就是直接运用民间“吹歌会”的音乐素材，由艺人们自己演奏的。傻二丢掉断辫后的一大段音乐，也是从民间音乐中提炼的。它突出了悲剧性的爱国主义主题情绪，在总体的民族风格表现上起到了衬托的作用。

三、精湛细微的武打设计给观众以强烈的感染和兴趣

动作是电影藉以叙述故事的语言。有些武打片之所以吸引人，是因为它不是为武打而武打，影片《神鞭》之所以能够引人入胜，就是在武打动作设计上有个性，有新意，有特色，有层次。每一个人物出场，都根据他的不同个性，设计出不同的动作特点：比如，傻二背身出场，憨傻地向混混作揖求情；玻璃花举凳撞掉高跷会铜锣“横坐霸道”；戴奎一割生肉塞进嘴里；索天响下轿之后，飞起一脚踢死苍蝇，令人不知深浅、索然起敬；日本武士听到要请他与神鞭比武时,大吼一声从桌上旋转跃下,像秃鹰似的张开双臂……寥寥数笔，就把这些人物勾勒出来了。

影片里有 4 次对打，每一次都有新的招数。第一次是神鞭亮相，只听其声，只见其果，观众看不清辫子是怎么回事，使辫子蕴含某种超意识的力量。第二、第三次，不同的人物加上新的细节层层加深对神鞭的描绘。到第 4 次，傻二与日本武士搏斗，开始，佐川盛气凌人，不可一世，拳砸木桩、徒手揪辫，不愧“好活”；交手之后，傻二连连吃拳、费力招架，观众不禁为傻二耽心；他忍无可忍，迫不得已才辫子发功“振奋国威民志”，把个东洋武士抽得团团转。层次分明，欲擒故纵，招数各异，辫子功又不同于其他司空见惯的武打形式，这就使观众得到新的视觉快感的满足。

每一次武打都是总体上的一种视觉节奏的调剂，所谓文武之道一张一弛；每一次武打都是刻划傻二性格的一次深入，同时塑造了其他一批人物。

另外，每一次打斗，每一个段落，在情节发展上都埋藏着悬念，如玻璃花被辫子抽打后会善罢甘休吗？辫子到底神不神，观众一次次为傻二的命运耽心，又一次次地一笑了之。

（焦思温）

日　出

1985 年　彩色宽银幕故事片上下集

摄制：上海电影制片厂

原著：曹禺

改编：曹禺、万方

导演：于本正

摄影：朱永德

主要演员：方舒（饰陈白露）王诗槐（饰方达生）严翔（饰李石清）王夫棠（饰潘月亭）刘青（饰小东西）吴竞（饰李太太）牛犇（饰小顺子）王馥荔（饰翠喜）

【故事梗概】

旧社会的大上海，灯红酒绿，黑暗腐败。陈白露原是一位美丽单纯的少女，同伴侣分手后踏入上海，逐渐蜕变为交际花、富商手中的玩物。她刚刚拍过电影，就被请到会贤俱乐部参加为河南灾民募捐的义卖晚会。这些洋行买办、银行巨头、富豪遗孀为她争风吃醋，一掷千金，可这募捐得来的钱财却被洋行买办金八提去了八成。

陈百露住在亨德大饭店最豪华的套间里，供养她过着奢侈生活的潘月亭，是大丰银行的经理。为拉拢客户，潘让陈白露陪富豪的遗孀顾八奶奶，小白脸们花天酒地、打情骂俏。陈白露常常感到空虚和迷茫，但她无法摆脱。

潘月亭的秘书李石清家境不好，可为了往上爬，对这些富豪权贵巴结献媚，宁可当掉家产也要让妻子去陪他们打麻将。可他妻子不太会打牌，总是输钱，还屡遭阔太太们的奚落。陈白露同情地借故把李太太支走。

在舞厅，陈白露与从小青梅竹马一起长大的方达生重逢了，方为竹筠（陈白露的原名）的堕落感到痛心。他们一起走出乌烟瘴气的舞厅，来到一家街头的小店，陈白露一口气吃了两碗馄饨，仿佛又回到了从前。方达生劝她离开这种堕落的生活，可她无法放弃眼前的舒适奢靡的生活，不愿走，她劝方达生留下来陪她几天。回到饭店，账房王福升告诉她，潘四爷为她支付了许多账单，而顾八奶奶，刘小姐，胡少爷……等人还等着她一起玩乐。

李石清窥探到潘月亭的银行机密，以此为要挟，谋到了襄理的位置，而他却又无情地鄙弃银行的小职员黄省三。

一位十四五岁，瘦弱胆怯的小女孩不堪凌辱，打了金八爷一巴掌，逃到了陈白露的房间。陈白露决心保护“小东西”，收她做干女儿，不让她重新落入金八的魔掌之中。在潘月亭的掩饰下，陈白露顶住了金八的走狗黑三的搜查。可她和方达生带着小东西出去玩时，被茶房王福升告密，小东西被黑三抓走，卖到了妓院。小东西被卖到妓院后倍受折磨，不肯屈从。翠喜也是一位身世悲惨的女子，丈夫是瘸子，上有老，下有小，被逼无奈才当了这出卖肉体的妓女。可她心眼很好，劝小东西熬下去。王福升还带着胡四到妓院来玩弄小东西，她不堪折磨，上吊自杀了。陈白露和方达生看到的只是小东西的尸体。方达生发出愤怒的咒骂：“这个地方，太丑恶了。”

潘月亭赚了一大笔，给陈白露送了一只钻戒作生日礼物。陈白露又目睹黄省三毒死孩子后发疯的惨状，在生日宴会上难以自制。她喝得大醉，趁醉嘲骂了这群围着她转的狗男女们。

李石清得意之中，忘乎所以地与潘月亭称兄道弟，结果，还是被潘月亭踢出银行。但他也亲眼看到了潘月亭被金八弄得破了产。李石清感到报复的快乐时，却得到儿子不行了的恶耗。潘月亭没了，可金八却主动给陈白露付了一大摞账单，陈白露感到无比的厌恶与绝望。最后拒绝了方达生带她离去的建议，吞下了毒药，手里拿着伴侣诗人送的那本《日出》，安详地离开了这个黑暗的世界……

【评析与欣赏】

由同名经典戏剧作品改编的电影《日出》是一部成功之作。由话剧到电影，改编者打破了舞台剧所受的时空限制，发挥了电影的特长，更广阔的展示了时代的风貌。开场戏以陈白露在摄影棚里拍电影，转而到会贤俱乐部义演义卖，接着是她回到亨德大饭店的豪华包房，简洁地表现出陈白露所生活的环境与时代，也表现了在这黑暗的社会中一个畸型生存着的一个人物。这较之话剧更能自由地交代人物和时代的关系，显示出电影的特有的魅力。如陈白露与方达生重逢后，他们一起走进一个简陋的小店，陈白露完全不顾这环境与她的衣饰的不相适，坦然地要了两碗馄饨，不怕烫，很快地吃完了一碗，见方达生不吃，她说：“ 那我替你吃吧，我可饿（她调皮地一笑）。小时候，我记得有一次我一连吃了四碗哪。 ”吃“ 两碗馄饨 ”的细节使方达生感慨的说：“ 我看了你一夜晚，就这会儿，还像从前的你。 ”这种感慨是感性的，也就是电影化的。还有方达生在舞厅观看陈白露时的那个主观想象镜头是电影中特有的：方达生看着陈白露与潘月亭跳舞，他默默地闭上眼睛，在方达生的闭目沉思的画面上，舞厅里的音乐舞曲声消失了，渐渐响起一个稚气姑娘的清脆笑声和话语声：“ 达生哥，你追不上我，你追不上我…… ”画面上闭着眼睛的方达生脸上表露的是明显的痛苦和怅惘。他睁开眼睛，画面上又响起了舞厅里的音乐，潘月亭还在搂着陈白露旋转……把这前后两个镜头联系在一起，我们可以想见原先的陈白露也是一个纯洁善良的姑娘，它从另一个侧面衬托与丰富了主人公陈白露的整体形象，这较之运用画面直接闪回要更能激发观众的联想。

《日出》的电影化更主要表现在突破了话剧那种稳定的情节结构。而以陈白露的经历和相应的情感变化发展为贯穿全部影片的线索，展示了陈白露由一个纯洁的姑娘，堕落成红极一时的交际花，最后被黑暗社会所吞噬的完整过程，并于这种展示中表现出影片的批判锋芒和社会意义。突出的是重新调整了小东西的命运线索，让小东西这个人物与陈白露发生一系列的感情纠葛：当陈白露发现小东西、得知她不堪凌辱打了金八一耳光的情况后十分兴奋，决意袒护她，收她作干女儿；她依赖潘月亭打发了黑三的搜查；还和方达生一起带着小东西去逛法国公园；随后是王福升告密，小东西落入黑三手里，又因拒绝接客而惨遭毒打；最后是小东西自杀，陈白露与翠喜在妓院相遇……这不同于话剧原作而重新集中结构的这一段情节，在影片中对陈白露命运的变化起了一个映衬与对比的作用。陈白露从翠喜和小东西的身上看到自己将来的命运的影子，所以构成了她走向自杀的情感依据之一。同时也由此而拉开一个情节的横断面，如从翠喜身上看到那个人吃人社会中最黑暗的一面。这种注重挖掘人物情感的特点，也就能在银幕上造成巨大的撼动力。

改编的成功，赋予了陈白露形象的新的意义。陈白露是黑暗社会造成的一种畸型人物，她的堕落由片头的“ 陈白露与丈夫诗人的分别 ”。片中的“ 陈

白露与方达生一起吃馄饨”，片尾“顾八奶奶为陈白露办寿宴”等增添的电影情节而作了更深刻的揭露。一方面运用电影语言交待她原来的纯洁，和心灵深处对这种出卖色相生活的厌恶；她在寿宴上喝醉了酒，骂张乔治是“洒了巴黎香水的洋狗”，骂胡四“你这兔子，找你的母猫叫春去吧！”另一方面又表现她已经沉溺于这种生活中不能自拔：她对方达生说：“我要舒服，我出门要坐汽车，应酬要穿好衣服，我要玩，我要花钱，要花很多很多的钱。”这是她的自愿的表述；还有茶房王福升几次拿到她面前的那一摞账单，这是她的被迫的原因……由于这样处理，电影中的陈白露这一艺术典型就更为丰满和深沉。她的自杀，是必然的性格悲剧，是情感走向绝望的结局。

电影《日出》为了再现 30 年代中国大都市的风貌；影片在美工设计上下了大气力，力求真实，强调气氛与色彩的对比；同时又从年龄、外形上都做到演员与角色的一致和相近，这样给演员表演真实提供了相应的条件。王馥荔饰演翠喜这个角色尤为成功。由于影片“在再现历史环境、展示人物命运的过程中，注意运用电影思维，发挥电影表现潜力，为戏剧名著的银幕改编积累了有益的经验。”（第六届金鸡奖评委会评语）曹禺和万方荣获 1986 年第 6 届金鸡奖“最佳编剧奖”，王馥荔因饰演翠喜而获得当年“金鸡奖”和“百花奖”的最佳女配角奖。方舒也因饰演陈白露而获得 1986 年第九届百花奖的最佳女主角奖。另外电影《日出》还荣获广电部 1985 年优秀影片奖。

（徐志祥）

结　婚

1985 年　彩色片
摄制：台湾
原著：七等生
编剧：丁亚明　朱天文　许淑贞
导演：陈坤厚
摄影：陈坤厚
演员：杨洁玫（饰曾美霞）杨庆煌（饰罗云郎）陈秋燕（饰美霞母亲）

【故事梗概】

五六十年代的台湾一个小镇，随着探戈的旋律，走来了好奇的青年一代。纯真的曾美霞出身地方上小有名望的曾家。小镇农会职员罗云郎常常找机会到曾家的中药店买药，两人心中早有默契。镇上的黑狗在农会交谊厅办舞会，他们俩都去了，但谁都不会跳。

美霞和云郎相恋，可是不敢让精明的母亲知道，只瞒着母亲偷偷和云郎出游。媒人替云郎上门求亲，美霞母亲嫌云郎家穷，门不当户不对，回绝婚事，不准美霞与云郎来往，并把美霞送到基隆三叔家，隔绝他们的关系。

云郎追到三叔家找美霞，三叔不阻止他们相见，但警告他们不准乱来。美霞回家，曾母发现她仍然和云郎往来，痛打美霞，美霞誓言非云郎不嫁。

镇上都知道美霞和云郎亲密关系，曾家为了面子，只好反过来向罗家提亲，罗母不知用什么来养这位进门的千金小姐？这一回却被罗家回绝，美霞悲痛欲绝。

一个雨天，美霞到农会宿舍质问云郎，两人到旅舍发生两性关系，并计划私奔，在火车站，被美霞母亲发现。美霞母亲告到警务所，说云郎拐骗未成年女孩。云郎有软弱的一面，不敢负起责任。在压力下，答应不再与美霞往来，美霞在这打击下，精神开始出现恍惚的迹象。

农会交谊厅又有了舞会，美霞拎着一瓶装着农药水的汽水瓶到舞会找云郎，美霞在双方母亲的禁止、隔离的阻碍下，心灰意懒，与云郎欢舞一场，接着在众人面前喝下农药水，倒下，舞场一片慌乱。

在夏日最后一个艳阳天里，绿油油的田间，出现迎亲的队伍，罗云郎仍娶美霞，但是捧美霞的牌位成婚，终身不再娶。

【评析与欣赏】

《结婚》是台湾中年导演陈坤厚风格化的代表作。

陈坤厚，1939 年生，台中人，台中一中毕业。1962 年跟随台湾名摄影师赖成英习摄影，并升任摄影师，多与李行合作，其后与侯孝贤搭档，两个轮流任导演，侯孝贤初期导演的电影多请陈坤厚摄影。

在众多的台湾新电影导演中，陈坤厚年纪无疑是最大的一位，他跟台湾旧电影业有着牵连，也较一般新导演长久。而且他当过摄影师，与许多老导演有过合作关系，也熟谙许多导演的艺术风格，无形中亦受到潜移默化的影响，较一般导演有能按自我感觉驾驭镜头的能力。他的作品呈现与其他导演非常不一样的素材与视觉风格。他的影像视觉雅致动人：单纯的色感、温和

的意态，经常流露出一份宽容与接纳，尤其在塑造青少年的角色时，皆让人感受到一分被他美化过的纯洁，流露出对下一代与青春的歌颂和关爱。

虽然，他也有力不从心的时候，使他的温煦的宽容常会流于皮面。而人们看到他更多的长处：色彩、走位、构图与场景的考究，愈来愈呈现创作者专业摄影师对影像的特殊的迷恋，这些视觉元素的强调，比他对于角色人物的关怀，有时更显得重要。

《结婚》是台湾以文字风格见长的作家七等生唯一被改编的作品。七等生的文字，情感浓烈，尤其擅长捕捉人物的心理。就题材而言，故事相当老旧，然则在七等生笔下，其时台湾小镇风情呼之欲出。电影中人物和故事与原著差异不大。七等生《结婚》中曾家的杂货店古老、阴暗，电影里是中药店，门面清爽，整洁，田野外景占有重要比例。从整个色调而言与原著迥异，原著阴暗、古旧，电影明丽，轻快，原著美霞失恋的疯狂自弃和罗云郎懦怯气狭是重点，而电影代之的是美霞与云郎最后一舞，饮农药自尽，并以喜剧的手法表现原著中冥婚的无奈与荒谬，感觉不到原著中那种灰色凄惋的格调，呈现陈坤厚一贯的明丽喜谑的美术手法，勾勒出五六十年代保守、纯朴却压抑的台湾农村小镇，一个并非全然不涉台湾社会的少女殉情的悲剧，是中国台湾朱丽叶式的“ 殉情记 ”。陈坤厚保持了爱情电影的浪漫气氛与伦理的悲剧的动人情绪，却又能维持适度疏离，哀而不伤，用温馨喜剧手法，表现台湾转形期间个人成长与人际关系，既不是乖谬的夸张，也不是控诉，更不是讥讽，而是喜谑、同情，少有辛辣的味道及振人心弦的力量，处处充溢着温和的幽默感。

影片叙事采取前后段对接，相反相承的手法，前段是罗云郎与曾美霞谈恋爱的一些小情小趣，相约、相爱、出游；一对少男少女初恋的炽热，无论是罗云郎的小白衬衫，抑或曾美霞的碎红裙，云郎骑着自行车载着美霞穿越田间小道，衬着亮丽的田园风光，刻意诗化纯洁的美好的青春年华，连跳探戈舞也是彬彬有礼，一点也不狂野。罗云郎帮美霞洗小腿，像哥哥妹妹在溪边濯足一样，即便后来两人首次在旅馆同床过夜，窗台前，美霞羞涩地用小剪刀剪一根根她鬓边垂下的头发，静穆中心情有几许紧张。云郎入镜头，静静注视她，她低下头退下，云郎也跟着出镜。透亮的窗格下，静静地放着旅行袋。后半段，两人私奔，半路被截，在警察局里，云郎被迫立据不再与美霞相恋，美霞情感的投入，却是爱非所爱，饮药自杀，云郎扮作新郎，一路上喜乐喧闹，他捧着灵牌冥婚，乘舟过河，神情麻木，在悲喜杂陈中揭示旧礼教、旧道德令人窒息、令人心悸的沉重。

这部电影分明是一个悲剧。陈坤厚处理为一部使人开心的喜剧，其手法一则在语言上表现出喜感，利用机锋对白，或俏皮话引发观众发笑，二则利用角色造型和动作造成喜剧效果。如云郎和他的朋友找到美霞在基隆寄居的三叔家，云郎的朋友对年纪尚轻的三叔称“ 老伯 ”，对方立刻回答道：“ 我还没这么老！ ”云郎教美霞骑自行车歪歪扭扭。同时陈坤厚还利用摄影和剪辑上对比和节奏制造喜感。如用长镜头拍摄包括吹鼓手、媒婆、花轿、新郎在内的冥婚行列，所产生节奏上的喜感强烈而动人。

陈坤厚的《结婚》带有舞台剧的集中化和风格化。运用几个集中的空间产生象征，隐喻的作用，如美霞被囚禁的小楼，外加上云郎焦灼的眺望，象征了家庭闭锁与窒闷，母亲门户之见封建枷锁对年轻人自由婚姻的扼杀。相对的是开阔的绿色田野，是美霞与云郎游戏生情的场所，也是美霞私奔向车

站的路途，象征了自由与欢愉；农会交谊厅是零乱的场所，代表了年轻人的麻烦和困境的来源，云郎的老家，隔了一条河流，导演有意利用环绕的翠竹和欢愉的儿童游戏，给人一种这里是可望而不可及的世外桃源的错觉，代表了这一对恋人无法达到的一种境地。又如在海港，两人红色的背景，云郎梦想带美霞一起到风景胜地东台湾旅行，每说一句，美霞都回应说：“好啊！”似乎不真实的场景，反衬其他时空。

《结婚》呈现出陈坤厚一贯的温情观点风格。他自己担任摄影，精确的镜位、构图和高质感的摄影，其冷静明晰的画面，清澹含蓄，自然无为，单纯高远，温雅可人，表达导演对生命的观点，对生活所持的态度。如果说陈坤厚自《小毕的故事》之后，一度徘徊于形式实验，那么到《结婚》已找到适合自己全力发挥才华的温情观点艺术风格，在创作观念和美学上进入了一个新的里程，这在台湾纷杂的创作环境里，有它正面的意义。

影片的弱点在于有情节剧的模式，缺戏剧张力的铺垫。这个小乡镇的诸般社会形态和人际关系，似乎过于清纯、明丽的田园风情，流于单一。对战后台湾社会流进的现实面貌，即牵涉这对青年婚姻悲剧诸多因素缺乏观照，未能将这个少女殉情的悲剧，同与之相应的环境联系起来。

《结婚》获 1985 年台湾第 22 届金马奖最佳导演、最佳原著编剧等七项提名，最后获最佳摄影奖（陈坤厚），最佳原著音乐奖（陈扬）。

（陈飞宝）

僵尸先生

1985 年　彩色片
摄制：香港
编剧：司徒　卓汉
导演：刘观伟
故事：黄鹰
摄影：敖志君
武术指导：林正英元华
特技：陈集熊　邓为钰
演员：许冠英（饰文财）李赛凤（饰婷婷）钱小豪（饰阿斌）林正英（饰法师）王小凤（饰小玉）

【故事梗概】

夜。某处义庄。法师的大徒弟文财拿着一大束点燃了的线香，走进停放着许多棺材的大房间。双手举香朝门外拜了拜。说道：“各位叔伯兄弟姐妹，快回来吃饭。”然后，走向一张点着一盏油灯、供着祭品的桌子，说：“开门都是客，你们先吃罢。”随手拉开一块布帘，露出后边站着一排额贴黄符、轻装打扮的行尸。桌上的油灯闪闪，似要灭。文财连忙拔起灯芯。发现一行尸额上黄符掉下来。连忙再给贴上去：“哎呀，掉了这符，你乱跳起来不得了！”给桌上香炉插上一束香，然后给各停棺上香。忽然发觉一棺内有手将香拖入。文财上前伸手去摸。被棺内一骷颅咬住，吓得大叫；文财又去棺材尾部揭盖，不想里面伸出一只手把他往里拉，他拼命挣脱。跑去拿了有八卦的镜子来照。又去数行尸的数目，并没有少，正奇怪着。门呀地响了，一轻装“行尸”扑上来，文财叫救命，却原来是师弟阿斌，二人打起架来，卷起的风将各行尸额上符吹掉，各行尸便一跳一跳向两人扑过来，二人狂奔出屋。在走廊遇上师父及负责赶行尸的师叔，两位法师连忙施法，四人合力把各行尸打得七零八落。师叔大叫：“不要太用力，把它们打散了，我没法交代呀！”待各行尸再站成行，贴上黄符后，师叔已穿上道袍，施法带行尸上路。只见他摇铃、洒水，唱道：

“天苍苍，夜茫茫，回家咯，列成行，大步跨出义庄。回家去咯！”

夜，义庄内，僵尸破棺而出，直奔任老爷家。破门而入，把任老爷杀死。次日，阿威带警队来，指手划脚，装模作样地断言是谋杀。法师带二徒赶来，一看尸体，便知是被僵尸杀死，忙吩咐二徒回义庄看看任太老爷的尸是否仍在。他告诉阿威，任老爷是被人用指甲插死的。阿威即以法师指甲最长，诬他为凶手，当即逮捕他，正要押返警队，二徒赶来说任太老爷之尸不见了。法师预言今晚有两个僵尸要出来活动，因刚死的任老爷也中了尸毒，晚上便要变僵尸，吩咐阿斌入夜带齐各种治僵尸的东西潜入警队监房，又叫文财在任家保护婷婷。

文财整天忙着吃婷婷煮的糯米粥，以治尸毒。

阿斌累极香睡，法师即在他胸前划上符。到天黑，斌醒来，记起小玉约他晚上再去。法师跟踪他，到女鬼华宅，见斌与女亲热，女鬼被强力弹至窗下。她说：“你胸前有什么？”斌解开衣服见符：“这定是师父画的。”女鬼要他把符抹去，斌照办。窗外，法师以柚叶抹眼，便见女鬼真面目，立刻

与她斗法。在打斗中，斌被鬼迷眼，把师父当成阿威，帮女鬼打法师。但最后女鬼仍不敌，从窗口飞出。整座华宅变成颓垣破屋，斌才确信自己被鬼迷。

法师回家后，决意当夜把女鬼收了。便将斌绑在椅上，叫婷婷与文财早睡，自己独自在门外设坛等候。半夜，女鬼来了，法师与之斗，女鬼大叫“斌哥救我！”斌无法挣脱绳，求文财帮助松绑。但文财已变成僵尸，跳起来扑向斌，斌拼命挣扎逃避，又大喊：“师傅救命。”

法师只专心同女鬼斗，不知屋内的事。

女鬼飞扑到窗前，见斌危急，不顾一切，破窗而入。法师追杀进屋，却被变了僵尸的文财抱住。女鬼拉斌欲逃。法师将文财头朝下插在一面鼓内，自己飞身追到院子里，用一幅绣有太极图的黄布将女鬼罩住，正要用桃木剑插她。斌上前求情：“看在她救过我的命，放过她吧！”法师骂女鬼：“你难道不知人鬼不能在一起的吗？”把木剑交斌，斌用剑挑起黄布，女鬼凄然飞走。

法师回屋，救出文财，见他已经僵尸相，忙去查看那些米：“哎呀，怪不得吃了那么多也无效。”便用符水把文财浸在缸内，又叫斌为他锯獠牙。

此时，阿威来，要法师同去村中看一被僵尸咬死之村民，法师吩咐用荔枝柴烧之。

二徒在家按师傅吩咐用糯米撒在屋子四周，又钉上所有窗户。此时僵尸杀到，法师与阿威随后赶来，法师即时作法，阿威与文财发现天窗被人打开，立刻上去关窗，不想僵尸已进屋，扑上来欲撕人，又展开一场大战。

斌叫威带婷婷及文财赶快从大门走。威慌忙开门外出，却见门外一字儿排列着十个轻装打扮的行尸，赶尸的法师问明原因，连忙洒水、摇铃作法：“众兄弟，帮帮手！”十尸一跳一跳进屋，把僵尸围在大厅中间。但僵尸突然蹦起，十个行尸便一齐仰面朝外倒下。此时赶尸法师把大吊灯放下。僵尸被砸中起火，挣扎逃到墙角，终被烧掉，众人才松一口气，赶尸法师忽然大叫：“哎呀，我的老板们！”原来，十个行尸也被烧得差不多了。

【评析与欣赏】

香港电影史上鬼怪片不少，早期鬼怪片多改编自广州的民间传说及粤剧，自有电影以来，直至 1949 年，一共只拍出 20 部左右，主要原因是早年的电影工作者有反迷信、反封建的传统，1939 年香港拍出较多鬼怪片，当年便有一位黄岱，特意导演了一部《钟馗捉鬼》，把在香港银幕上出现过的鬼怪通通捉去。香港电影史上两次清洁运动，均有反迷信、反封建内容。因此，一些所谓鬼怪片，最后总是要证明没有鬼。香港自有电影以来，直到 70 年代末，约共拍出 160 多部鬼怪片，且还未有人敢于把鬼拍得仿佛真有其事似的。但到了 80 年代，香港却拍出约一百部左右鬼怪片，约占同年代港片总产量十分之一。不但拍得多，拍得好的也不少。如关锦鹏导演的《胭脂扣》（1988 年）获法国南特第一届“三大洲影展”金球奖，意大利“都灵国际电影节”评审员特别大奖，第八届“香港电影金像奖”最佳电影、最佳导演、最佳编剧、最佳女主角、最佳剪接、最佳电影配乐、最佳电影歌曲等七项大奖，获台湾 24 届“金马奖”最佳改编剧本、最佳女主角、最佳摄影、最佳美术设计、最佳服装设计奖。程小东导演的《倩女幽魂》（1987 年）获葡萄牙“科幻电影节”最佳影片大奖，16 届法国“科幻电影节”评判团特别奖，32 届“亚太影展”最佳效果奖，24 届台湾“金马奖”最佳剧情片、最佳改编剧本、最佳

男配角、最佳美术设计、最佳原著音乐、最佳电影插曲、最佳服装设计奖。

而 80 年代叫好又叫座的鬼怪片，当推《僵尸先生》，不但在票房上大获全胜，引出一大批跟风僵尸片，并在日本电影市场上大旺，甚至引起“僵尸热”，日本市面上出现僵尸玩具、食品、漫画、时装等，还有僵尸餐厅、僵尸的士高，连幼稚园的游戏也出现僵尸。与此同时，《僵尸先生》被台湾影评人协会评为 1985 年佳片之一，又被第五届“香港电影金像奖”评为 1985 年十大华语片之一，并于 1989 年被第十三届香港国际电影节选映。

一般鬼怪片总是阴森恐怖，但《僵尸先生》却拍得充满喜剧感，妙趣横生；更有“聊斋式”多情艳鬼来追男仔，令影片增添温情浪漫色彩。随后一批跟风之作，便都把僵尸片拍成喜剧。

中国湘西地方有“赶尸”习俗，湘西沅江上游，为少数民族聚居之地，贫瘠而山多。在那里做生意的汉人死后，均要运尸回乡安葬，因山路崎岖，无法用车运，遂有当地法师以当地巫术，创立了“运尸还乡”的生意，据说是用符咒施法后，尸体不腐，且可由法师在前领路，尸体额贴黄纸符，再用草绳每隔六七尺一个绑住。他们便会一跳一跳跟着走了。早年张善琨拍过一部《湘西赶尸记》，但此片却表现走私毒品的人利用尸体运毒。而那些尸却是由活人背着走的。所谓“赶尸”真相至今无人确知，《僵尸先生》利用了这一传说的习俗。

另外，中国清代笔记小说中有许多关于尸变和僵尸的记载。《僵尸先生》一片，也引用了其中不少“游戏规则”。如：

一、“尸能随奔，乃阴阳之气翕合所致”（《续子不语》卷五）。

片中有不少活人靠近尸体，阳气触动阴气，遂发生尸变，僵尸会随人奔走，做出与活人相同的动作。

二、《聊斋志异》中有“忍咽以避僵尸”一说，即活人屏住呼吸，没有阳气呼出，僵尸便不知有人。一旦呼吸，阳气吸住阴气，僵尸便穷追不舍了。

片中反复运用这个“规则”，剧场效果很好。因此，本片在台湾上映时，片名改为《暂时停止呼吸》。

三、在清人笔记小说中，提及不少可用来对付僵尸的东西，如：符、剑、墨斗线、赤豆、铁屑及米，还可用扫帚、米筛及《易经》打或掷。

《僵尸先生》一片用了不少，但加进一些新规则，如墨斗线一定要浸过用生鸡血拌过的墨汁。米则一定要糯米，掺了粘米便无效。藉此生发出商人为图利卖掺米，令曾被僵尸咬过变僵尸的文财拼命吃米粥也无效，长出利爪及獠牙，产生许多笑料。

同时，还有一条规则：人被僵尸吸血之后，会变僵尸，长出獠牙。在清代笔记小说中，僵尸不吸血只用利爪撕人而食，亦不长獠牙。片中这些规则，明显是借用了西方吸血鬼的传说。与此同时，本片还从罗曼·波兰斯基导演的西方经典鬼怪片《天师捉妖》中，偷来不少惹笑噱头，剧场效果均不错，还被跟风僵尸片反复借用。可见创作者“兼收并蓄”，合用便拿来。

片中多情艳鬼追男仔一段，有意营造“聊斋”式的气氛与情调，如女鬼坐花轿；女鬼引男入华堂，天亮后发觉是颓垣破屋。女鬼多情、凄美又善良，符合中国文学作品及民间传说中鬼也分好坏的说法。

70 年代香港盛行功夫片，到 80 年代被鬼怪片取代。但善于借噱头的香港电影人却将功夫片的情节模式与师徒关系这一套他们玩熟了的套路，用到鬼怪片里。《僵尸先生》一片中便由法师及两个顽皮徒弟贯串全片，两个徒

弟平日总爱互相捉弄，生死关头却互相救援，这些模式搬到鬼怪片里变化出更为有趣的噱头。

从以上分析，可以看到这部影片的情节及噱头，颇为“天马行空”而驳杂，甚至是混血的杂种。但此片拍得流畅，笑料丰富，幽默风趣、节奏紧凑，摄影与特技出色。虽无大明星，男主角许冠英也没有一般银幕偶象的伟岸英俊，但在表演上可说“玩到尽”，绝对没有闷场，是货真价实的娱乐片，虽无玩弄枕头拳头，但却有人性、温情、浪漫，档次不低。本片对噱头的组织与安排，是很讲究的，它在商业上的成功，并非偶然。

香港自有电影以来，延至 60 年代，其优秀部分，一直继承大陆电影的现实主义及人文传统，总是强调电影的教化功能，创作者也常“以天下为己任”，在作品中贯注“忧患意识”，并体现“影以载道”的艺术主张。但自 70 年代开始，随着自大陆南下的影人及本地老一辈影人逐渐退出影坛，香港本土影人亦自西方学成归来，独具特色的本土电影文化逐渐形成，随着香港迅速成为高度发展的商业社会，电影也高度商业化，发展出一种只讲究商业效应及娱乐功能的香港电影。《僵尸先生》一片可算代表之一。片中虽也有对为富不仁者的嘲骂，但也只是让观众可藉此渲泄，并无教化之意。

（李以庄）

童年往事

1985 年　彩色片

摄制：台湾

编剧：朱天文　侯孝贤

导演：侯孝贤

摄影：李屏宾

演员：田丰（饰父亲芳明）梅芳（饰母亲）唐如韫（饰祖母）游安顺（饰阿孝）

【故事梗概】

祖母最疼爱阿孝，相信他将来会做大官，叫他阿孝咕。儿时的阿孝跟其他的孩子一样贪玩，甚至偷家里的钱买弹珠，跟玩伴比输赢，母亲发现后，跟阿孝埋钱的树下，阿孝发现钱被人偷走，阿孝未及时回家，祖母出去寻阿孝迷了路，坐人力车回来，阿孝回到家里挨了一顿鞭打。

阿孝有一个体重只有 39 公斤不必当兵的哥哥,一个掌中握生鸡蛋练毛笔字的大弟和小弟，一个聪明秀丽的姐姐。父亲芳明痨病吐血，母亲捶抚父亲的背部。阿孝小学毕业，告诉父亲，他考上了省立凤山中学。祖母说阿孝真行，高兴得从手帕中拿出硬币奖励阿孝。姐姐说她考上台北女中，妈妈却只让她念师范，姐姐很伤心。祖母讲：“ 女孩子灶头锅尾，针头线尾，田头地尾，什么都会就可以了。 ”祖母全然活在过往的时光，不太清楚时间和空间的距离，她似乎置身于时代之外，跟阿孝说要走回大陆，过了河坝到广东梅县的梅江河，在弯下家乡拜祖先。夏日炎炎，祖母提着包袱带着阿孝走着走着，在火车道旁吃泡冰，用客家话，问店里的老太婆，到梅江的路怎么走？店里老大娘说听不懂。看到路边芭乐树长了许多芭乐（番石榴），祖孙兴致勃勃地摘了一大堆，在家里，祖孙像玩杂耍，上抛着芭乐好玩。父亲收看自大陆转道捎来的养子秋明的信，说是大陆大炼钢铁，把家里的门锁，铁器都收去炼钢。阿孝把信上的邮票弄湿贴在玻璃窗上，玻璃流下一条条水痕。父亲吐血久病不起。病危时，外面是天崩地裂的台风天，女儿惊叫母亲，说父亲不醒，祖母用手指掐着父亲的人中，只见他嘴唇动了几下，就断了气，医生来救也无济于事，祖母大恸。床前没有长明灯，只有晃晃悠悠的烛光。父亲口上覆盖着一幅丝绢，兄弟一个个握父亲的手，母亲感到几十年恩爱夫妻，就此一别，忍不住抱尸痛哭。姐姐哥哥也跟着大哭，那年阿孝才小学毕业，对生离死别没有深刻的体会，对这些只感到愕然。

阿孝上了中学，与玩伴结帮，敲诈到村里来卖布的小贩，开始追女生吴素梅。母亲患舌癌，姐姐送母亲去医院检查。阿孝与玩伴跟别的帮派打群架，到妓院玩妓女。他在院中磨刀霍霍要跟人火并的那个晚上，大雨瓢泼，母亲去世了。“ 慈制 ”，一首安魂的圣诗，姐弟臂挽黑纱，祖母坐在父亲坐过的藤椅上，十分颓唐，眼神空洞，只朝地上愣着，阿孝痛哭流涕。姐弟 5 个在父亲常年坐的藤椅旁，整理父母遗物，其中有北门二村叶太太借母亲的尾会的会钱借条。姐姐看父亲的自传，边念边哭，自传上说，父亲只打算在台湾住三四年就回去，只添些便宜的竹制家俱，母亲讲了好久才买一部缝纫机。父亲肺病，怕传染给子女，碗筷分开，咳嗽避着他们……

阿孝到叶太太家，想去把叶太太欠的会钱要回来。可是，当他到了叶家，

看到叶家穷困潦倒，比自己家还破，他不敢开口，根本没有提要钱的事，就回来了。阿孝所追求的吴素梅告诉他，待他考上大学才考虑他们俩的关系。阿孝参加军校，过了一年，大学联考也没考上，吴素梅一家也迁到高雄。

随着岁月流逝，人事变迁，希望的破灭，祖母越来越沉默了。终于有一天，祖母静静地躺在榻榻米上，蚂蚁在她手上爬，她的臂部开始溃烂，收尸的老人对站在门口的阿孝四兄弟，狠狠瞪了一眼，似乎在心里骂他们：“不孝的子孙！”

阿孝直至到今天才想起小时陪祖母要回大陆的那条路，还有那天下午采了很多芭乐回来，浓浓的童年往事……

【评析与欣赏】

本片是台湾 1949 年以来 30 年间的历史记忆，是台湾电影史上杰作之一。

影片的主角之一阿孝是台湾司空见惯的青少年，他的成长极平常，无非是小时贪玩偷钱挨妈妈责骂，血气方刚、好勇斗狠，混帮派，打群架，还有青春期性成熟的烦恼，追女孩，幻想，梦遗，不一而足，是一般男孩成长的共同的经验。侯孝贤这部电影的阿孝不是孤立地存在，而是与台湾整个文化历史相融。一方面，他生活在现实社会中，受社会文化、环境的影响和制约，另一方面，他又是这 30 年间台湾历史的见证人。置身于社会之中又是社会的旁观者。导演通过主角的家庭变化，向观众陈述台湾社会历史的网络，表现的是电影作者的自传，也可以见到台湾政治经济向本土化发展的端倪；老一代根深蒂固的乡愁，诸如老祖母蹒跚地寻找回大陆的路；中生一代的抑郁与绝望，像芳明夫妻俩只想客居台湾，住三四年回大陆，仅买些轻便的竹制的家俱，岂料夫妇先后成为异乡的鬼魂；新一代则亲炙台湾这块土地，台湾本土意识的抬头，乡愁和对大陆的眷恋，随着老人谢世而淡漠，清楚地呈现出时代变迁中台湾政治意识的变异。

这些死亡，这些记忆，都有一层时代变动的背景，它已超脱平常人的个人乡愁，片尾新一代的 4 个兄弟凝视着祖母的尸体，此时电影导演和观众站在同一角度审视台湾一段历史演进。影片又以强烈的隐喻性，丰富的寓意，从一个家庭成员的“生”与“死”交替的意象，铺陈主题。诸如年轻人成人（包括发育、追求异性），老一代的凋零（如衰老病死），交错运用。比如阿孝蹲在厕所看涉及性的禁书《心锁》，被母亲叫去买酱油，同时，母亲在镜中查看舌上的小瘤；阿孝半夜遗精起床冲浴及换衣服，母亲流泪在灯下向女儿写信报患癌症的噩耗，并巧妙地由母亲悲哀的脸叠映在父亲的遗照上，暗示着死神威迫。片中 3 个死亡代表了 3 个年代，从号啕的童年，到初期的少年，到静静愧悔的青年，阿孝面对死亡，正是他面对的成长。意象精简动人。

祖母对孙子的呼唤，意蕴着整个文化传统、历史长流对她的子民的呼唤。祖母曾几次提到回大陆，要阿孝跟她回去，阿孝问：回去做什么？祖母笑着说：“傻孩子，阿婆带你回祠堂、拜祖先呀！”阿孝哪懂得这分接上历史的意义？阿孝经历人生历练，父亲过世，父亲的余荫被母亲和姐姐苦苦守着，她们都在默默地牺牲自己，承受了家庭重担，承传了父亲的精神，以哺育子弟的长大。可是这一点的苦心，子弟起先未必都理会，姐姐出嫁的前日，母女正絮絮地追述家庭历史，而长得粗壮的阿孝却倚窗正荒荒地大声唱他的生命无聊的悲歌。母亲患不治之症，阿孝还浪荡终日，自我放逐于家庭伦理、

文化历史之外，到母亲病情恶化，阿孝才有了第一次的沉醒，死党邀他去打架，阿孝说：“ 今晚我母亲生病，我总不能再出去。 ”他交出了他的武士刀，也开始结束好勇斗狠的生涯。母亲的死，他才体会到亲人生离死别的悲哀，在痛哭中有着深深的悔恨。自此他继承父辈守望相助的美德，放弃向更穷的人讨债；他的女友要他考上大学后，才能确定他们之间的关系，阿孝开始用功读书，醒悟到自己的道义和责任，表达了后一代对中国传统文化的传承；祖母虽死在孙儿的怠忽当中，但她的面容仍是安详的，给阿孝的心灵撞击是不言而喻的。剧中人的情绪由震慑、悲痛到无所觉后的忏悔。那“ 收尸人 ”谴责的眼光，是导演、老一辈正对后一代的质疑，包含着多种含义。

阿孝在懵懵无知中成长，交织的是个人命运与时代动乱的契合，一个外省籍家庭的生活，点点滴滴透露出当时的人心与生活样态，于是个人的记忆，放在时代巨流中来观照，来质疑人的处境。导演运用类似散文格调，诗化电影语言，舒缓有致的节奏，虽非高潮叠起，却随处动人。捕捉人物命运的差异，气氛渲染由淡渐浓，层次分明。导演哀而不伤地诉说一段大陆老一辈的人生旅程，说明上一代的人事正在渐渐地沉寂。导演通过影像唤起对台湾人对过往时代的记忆。

影片融合了“ 主观 ”和“ 客观 ”的方法叙述故事。

从前段片头导演现身画面的独白开始，追述阿孝一家自大陆迁台的经过，主观的叙述，赋于电影回忆的基调，也吸引观众进入边看边对台湾社会历史反思的过程。有关阿孝童年时期（小学），阿孝回头凝视姐姐考上一女中而不能上，那场长段独白，及父亲死后，他从澡池回看母亲扑向父亲的场景，为阿孝主观视线的叙述，摄影机的视线与阿孝的视线是一致的，与片头导演的现身画面独白相呼应。后段是有关阿孝青少年时期，到影片结尾导演隐于画外的旁白，完全摆脱导演主观介入，改为客观叙述的方式，摄影机（导演）不再以主角阿孝的观点来看周围的事物，而以一个旁观者的立场呈现事物，与导演最后安排的旁白，是相称的。除这种主客观换置外，导演在应用“ 切入法 ”，描写一戏剧动作时，不作一线到底的描述，反以切入其他事物来支衬，起到类似布莱希特戏剧“ 疏离 ”作用，让观众冷眼旁观电影中世事变迁。表面上看很平淡，实际却紧凑而富文学张力。镜头视点时近时远，逆光、阴影、纱帐都阻止了对个人记忆的过度沉溺，而且回忆中又有回忆，片中长辈不时跟后一代诉说此事，语调干净利落。导演还善于用景来诉说人物心理感情，微妙复杂，耐人回味，并用场景的转换、围墙与窗户，暗喻人物个性。围墙外的阿孝是脱轨的，具有叛逆与活力，跳进墙内，便受到家庭伦理的束缚。他从窗内看世界，不时有苦恼与烦闷，要是走到窗外广大世界，现实社会又使他困惑。

这部影片中不是平铺直叙，或靠剧情张力表现往事、青春、生死，主要用“ 跳跃式 ”的剪接，从一景到一景，一场到一场，依照导演的视线来展现，这在台湾电影中独具一格。运用语言和对白也与呈现时代的变迁相呼应。阿孝一家是来自广东梅县，父亲去世前，全片几乎使用客家话，只有小孩因接受当局国民教育，讲国语（普通话）。在父亲死后，阿孝用的语言几乎全是闽南语，客家的传统逐渐被闽南取代，闽南人在台湾建立的文化型态，已慢慢同化客家人，客家人逐渐成为弱势族群，隐含着大陆后裔已逐渐台湾本土化。到第三个时期，语言已变为国语。60 年代台湾当局实现国民义务教育，强制推行国语，排斥地方语言，但大陆移民仍沿用各自的语言，是一种经由

教育演变出现的复杂的文化型态。一方面官方提倡的文化占着主导地位，另一方面客家话代表的中原文化和闽南人在台湾建立的文化，在此开始产生对比、冲突、融合。这是台湾的各部分大陆移民从隔阂、对立、共处、相溶的历史发展过程，在语言的背后，所包含的政治、意识形态、文化的演变内涵，超越语言表象，深化电影所表达时代记忆的主题。

如果说，导演在一系列作品中，表现了一贯的主题、技法，及反映出个人对人、对世的世界观，而不受片场制度、明星制度、或商业制度所左右，建立个人稳定的艺术风格，可称得上电影作者的话，侯孝贤从《风柜来的人》、《冬冬的假期》到《童年往事》，已表现出连贯的主题及拍片风格：对青春的歌颂和缅怀，对家庭的眷念，有一种近似宗教膜拜的赤诚的创作心灵，及根源于传统的朴实色彩，低角度的摄影，长镜头酝酿出来完整细腻的戏剧张力，迷人耐味，一部比一部成熟，一部比一部深厚宽广。《童年往事》出现，标志着 80 年代台湾新一代导演中，已确立侯孝贤的电影作者地位。

《童年往事》获台湾第 22 届金马奖最佳原著剧本奖（朱天文、侯孝贤）、最佳女配角奖（唐如韫），先后参加西柏林、戛纳、马尼拉、慕尼黑、卢卡诺、爱丁堡、纽约、蒙特利尔、都灵、伦敦、夏威夷等国际影展，获第 31 届亚太影展评审委员特别奖。

（陈飞宝）

我这样过了一生

1985 年　彩色片
摄制：台湾
原著：萧飒
编剧：张毅　萧飒
导演：张毅
摄影：杨渭汉
演员：杨惠珊（饰桂美）李立群（饰侯永年）

【故事梗概】

1949 年，孤零零的桂美只身到台湾，寄居表姐家中，帮助操持家务。她已 28 岁，老大不小，表姐给她介绍一个老婆刚死不久的中年男子侯永年，一下子成为 3 个孩子的继母。桂美一方面要勤俭持家，一方面要相夫教子。可丈夫是嗜赌如命，逢赌必输的无用男人。子女视她为继母，又惧又疏远她。一天，她待作分娩时用的钱，被丈夫又拿去赌钱，她持刀追到赌场，大闹一场。生下双胞胎，成了 5 个孩子的母亲。

丈夫在美国人开的餐馆做厨师，上班时间聚赌，被老板训斥，侯永年忍不下这口气，辞职不干，游手好闲，惶惶终日。

无奈，为了生计，桂美只好随着丈夫远赴日本帮佣，东家姓顾，是华侨，顾家只许桂美携二子同行，桂美在亲生子女与继子女之间做出选择，带永年的长子正全和自己生的双胞胎中身体最弱的正敏。在日本帮佣了几年，一次不忍顾家太太的侮辱，毅然辞退回到台湾。

回到台北她用储蓄开了一家餐馆取名“霞飞之家”。生活富裕后，在纸醉金迷的台北，侯永年在外沾花惹草有了外遇，彻夜不归。桂美为丈夫前妻女儿正芳未婚怀孕，追到正芳男友家理论，男友的父母矢口不担承正芳怀的胎儿，桂美只好带正芳堕胎。一天，侯永年的外遇找到霞飞餐馆。桂美一气之下，要离家出走。

突然桂美得了癌症，她白手创立的“霞飞之家”竟成了子女媳婿觊觎的目标。他们想把它卖了，向海外发展。只有正芳力排众议，守住桂美的家业。为此，正芳牺牲了结交男友的机会，不能再读书，也不能到外面闯。桂美走完人生道路，后一代一个个事业有成，子孙满堂，在日本发展的正全也携妻回来看望父母。幡然醒悟的侯永年在桂美身旁伺候，为桂美梳理，喂饭。

桂美在垂暮之时，接到大陆初恋情人的来信，叫她设法带他的两名女儿由大陆去台湾，桂美立即答允，并吩咐正芳去做。

【评析与欣赏】

《我这样过了一生》改编自台湾当代女作家萧飒长篇小说《霞飞之家》。台湾一般的通俗娱乐片，甚至艺术片都以男性为主角，描写他们之间的爱恨和恩怨，女性角色多处于从属、陪衬的地位，属于可有可无。而较为知名的导演拍的有深度的文艺片，较注重女性的角色，甚至女性为主，倒过来男性成为人物关系网络中的陪衬、从属地位。这样安排不只是为了吸引更多的女性观众，而是以女性为主角的电影，给电影带来更多的包容量，题材更多样。有的导演亦可以以此独树一帜，建立自己电影艺术叙事风格。而张毅就是这

样一位擅拍女性电影的杰出导演。他导的《玉卿嫂》、《我这样过了一生》、《我的爱》，可谓他的女性电影三部曲。女主角都由杨惠珊主演，但电影时空、格局、意蕴、艺术手法迥异。《我》片除了可以当作一般女性电影观赏外，其视野更大，可谓一部台湾 30 年社会变迁中，妇女挣扎求存自主的纪录。

影片建构于中国传统电影戏剧模式，以人物故事经纬的古典叙述，时间走向为轴线，人物性格发展为顺序展开剧情，注重情节的曲折起伏、环环相扣的因果关系、人物性格的色彩描绘，发挥电影戏剧张力，做到节奏轻重、缓急有致，透过人物细节表达细腻的感情变化增加影片的抒情色彩。靠细节表现的真实和环境的真实，建立一种浑厚质朴、自然艺术风格，诠释出一种生命哲学和价值取向，表现出编导的人文关怀。

但是，导演张毅不拘泥拍传统电影叙述结构的保守，而于纪实电影美学长镜头和蒙太奇的灵活运用。80 年代上半期，张毅和侯孝贤、杨德昌等同为台湾新电影的中坚，注重电影本体，人文关照，纪实风格，俯瞰台湾历史和当代现实的人生百态。但艺术风格，各有千秋，别有一番风味。

《我》片中凝练的长拍镜头，光影运用和演员表演都相当杰出。张毅的长拍镜头与侯孝贤不同，侯孝贤的长拍在选择的距离上保有高质的客观性；而张毅却更重视觉画面上戏剧的专注力，更接近角色，发挥长镜头内部含义的丰富性。片中极多中景和远景的长拍，保持镜头时空的连续性，强调主角对事物的感受和反应，是出色的美学的运用。如桂美与永年在蚊帐里的一段戏，因桂美将永年从餐馆里带回来剩菜倒掉而生气，摄影机凝视二人斜躺在朦胧的纱帐内，桂美抚弄丈夫的手，再抚弄丈夫的耳朵，轻声细语规劝，在迷朦半暗的光影下，表达出困顿而不失甜美的婚姻。又如片中永年与桂美认识不久后在淡水河边散步，桂美穿的鞋陷入泥中，侯帮她擦掉污泥，背景是听靓仔戏的人群，捕捉了过往的生活情调。如果说杨德昌的电影带现代主义色彩，十分讲究造型，甚至把人物做为符号表意，那么张毅的《我》等片，不单纯追求那种外在形式，而偏重于银幕空间的内蕴的开拓和积累，显现委婉细腻的女性观点，深沉含蓄的叙述方式，温柔淳厚的表现风格。而且在张毅前一部《玉卿嫂》里讲究画面构图的均衡感，古典美，《我》片则追求一种与台湾社会变迁同步，贴近生活的流动的美。

影片完全聚焦在桂美的半生经历、桂美一家境况的转变，和台湾过去 30 多年的发展。影片摒弃温柔顺从贤妻良母式的旧女性形象，着意塑造了一个有主见、刚强、自尊、自爱的新的渴求人格自由独立又具有中国传统美德的妇女新形象。这种女性意识，与台湾由农业社会进入现代工商社会，中产阶级崛起，并与劳动阶层成为台湾社会支柱，职业妇女参与社会、经济独立密切相关。桂美的文化水平不高，但恪守妇道，对丈夫、子女挚爱，有责任感，而且并不像旧有一些继母那样，厚亲生的子女，薄待丈夫前妻子女，而是一视同仁。即便她遇人不淑，也认定要从一而终，但又不是盲目顺从。她有自己的处世原则和毅力，而又主动投入生活。她会把西餐馆剩菜扔掉，永年发脾气，她柔声地解析为人原则；她在丈夫最困难时候，会主动寻找去日本的工作，在日本，她会因为女主人几句伤人自尊的话而离开；丈夫有外遇，她毅然决定离家；前妻长女正芳受骗怀孕，桂美为她排难解忧。在影片中，我们看到桂美是推动整个家庭发展的动力核心，所有关于家庭的动向，都根据桂美的决定，丈夫虽然时而砸坏杯子大吼，时而作势打人，在生活事业上却是个优柔寡断、守成被动的人。

桂美的成功，不可否认其中重要因素之一是杨惠珊的优秀演技。

杨惠珊从影的前 9 年里，她的名誉不小，但只属于票房的艳星，人们迷恋她的美色，没有看到她的演技，自她主演《小逃犯》、《玉卿嫂》分别获金马奖、亚洲影展双料影后，又以《我》片获得金马奖最佳女主角奖，成为台湾电影史上首位连庄影后，达到她表演艺术创作的巅峰。

为了演活桂美，适应桂美从面容姣美的少女，到富泰中年妇女，随剧情发展，杨惠珊增肥了 17.5 公斤。并注意让自我从角色中抽离，不再是去“演”剧中人，只让角色呈现在影片上，并且摒弃程式化、舞台化的演剧，作即兴表演，力求生活化、自然。像年轻时行走轻捷，八字脚行路，中年时声调、举止稳健，重病时脸部臃肿、神色迟顿。重要段落情感戏表现得细致入微，如大腹便便赶到赌场，操刀追丈夫时的怨怒；丈夫贴耳听桂美肚里的胎声，桂美用上衣盖住丈夫头，紧搂丈夫头部与胎贴近时的欢悦；赴日本前夜，与子女话别，脸部抽缩地禁声哭泣；抑或到日本寄人篱下跪地擦地板，忍气吞声；抑或知道丈夫有外遇，气急败坏，收拾行装离家时气色遂变……都表现了一个职业演员的创造力和表演观念的突破。

中影拍《我》时，导演张毅超出预算，逾时未杀青，要求停拍，最后导演与公司重新取得妥协，后头有赶工之嫌，电影前五分之四与后五分之一，判若两部电影，仿佛给人故事交待完草草收场的感觉，没有前段细致。影片全部焦点都放在桂美一人身上，侯永年和几个小孩角色，就不如桂美来得那么完整，是个缺憾的作法，明显地成为本片美中不足。

此部影片获 1985 年第 20 届台湾金马奖最佳影片、最佳导演等六项提名，终获最佳剧情片、最佳导演、最佳改编剧本（张毅、萧飒）、最佳女主角（杨惠珊）四项金马奖大奖。

（陈飞宝）

母亲三十岁

1985 年　彩色片
摄制：台湾
原著：于梨华
编剧：张永祥
导演：宋存寿
摄影指导：陈坤厚
演员：秦汉（饰朱青茂）李湘（饰母亲）金永祥（饰父亲）虞宗华（饰青茂少年）衣依（饰张玫中）张冰玉（饰吴伯母）

【故事梗概】

朱青茂在台湾政治大学即将毕业，吴伯母给他送来御寒的毛衣，里面夹着母亲的钱，他拒绝接受，女友张玫中请他到明星咖啡馆，也被他拒绝，协议由他请客才答应，到了咖啡馆，他对同学一概不搭理，因一言不和，拂袖而去。

夕阳西下，青茂独自走到平交道，看着急驰的火车，想到十年前，他跟母亲坐火车从台北回到嘉义，在车厢里一个猥琐的汉子贪婪地偷窥母亲高举双手放行李时露出腰间一段肌肤，和母亲搭讪，借着送桔子拉拉扯扯，令小青茂难堪，小青茂把那汉子给的桔子扔到车厢厕所马桶里。

朱青茂回到宿舍，面对书桌上父亲的遗照，想起母亲放下重病的父亲，穿着旗袍乘三轮车与那汉子幽会，小青茂骑着脚踏车尾随跟踪，到了目的地，踩着脚踏车坐垫翻墙，从窗口目睹半裸的母亲与那人爱抚，他写信叫伯母从台北来嘉义劝父亲治病，挽回家庭幸福。不料当他和父亲从医院回家，又见到了那汉子从自己家里出来，母亲反而对父亲恶语相伤，父亲不堪刺激而弃世，慈祥的吴伯父、伯母收养了他。其间，从嘉义流浪到台北寻找青茂的弟弟青昌告诉他，父亲过世后，幼妹青萍因母亲忽视照顾，病重夭折，小青茂听了，冲回卧室，伏在床上，恨得紧紧咬食指，鲜血从唇角渗出。

已改嫁给表叔的母亲，屡次到台北看儿子，青茂都避而不见，甚至心里产生对女人的不信任感，对温柔可亲的女朋友张玫中亦喜怒无常。吴伯母取代了母亲的地位，给予他温馨的母爱，同时，亦使他对母亲的淫秽更增怨恨。

几经伯母和女友规劝，青茂才勉强答应与母亲相见，母亲住旅馆，让服务员端茶到房间，青茂与玫中到旅馆见母亲，误会母亲又和别人勾搭，便一怒扬长而去。得知母亲叫厨师做几道菜招待他和女友后，才知道错怪了他母亲。青茂大学毕业按规定到成功岭接受军训，母亲提着水果到车站送他，可是青茂已上了火车，母亲在车后拼命追赶，穿越交叉道，青茂在车厢眼睁睁看到母亲在交叉路口被货车辗毙……

【评析与欣赏】

《母亲三十岁》是宋存寿风格化代表作之一。

宋存寿江苏江都人，8 岁进扬州私立达德小学，看《木兰从军》，1949 年赴香港，考进香港文化专科学校新闻科夜间部，白天在嘉华印刷厂任会计练习生，与同室的会计助理胡金铨志趣相投，经常结伴泡在电影院，观赏了一批三四十年代中国优秀电影，像《生死恨》、《一江春水向东流》、《八

千里路云和月》、《小城春秋》等。1955 年经胡金铨介绍，进四维影片公司，编写罗维导演的《多情河》剧本。次年经李翰祥引介，在邵氏公司任编剧，完成《一夜风流》剧本，尔后创作《歌迷小姐》、《茶山情歌》、《桃花扇》、《卓文君》、《梁山伯与祝英台》（与王波一、萧铜合编）等数部电影剧本。获导演的实务经验，始自 1958 年任卜万苍《豆腐西施》，1959 年姜南《双雄夺美》、《歌迷小姐》、1960 年严俊《花田错》的场记，1961 年起升为副导演，任王月汀《神仙、老虎、狗》的副导。1963 年随李翰祥赴台湾，加盟李翰祥组建的国联电影公司，任李翰祥《七仙女》、《状元及第》、《西施》的副导。1965 年，首次独立执导《天之骄女》开始专事导演艺术创作的生涯。1966 年导演改编自朱西宁的短篇小说《破晓时分》，到 1982 年导《老师，斯卡也答》，除闽腔歌唱片《天之骄女》，动作片《铁娘子》外，均系文艺片，18 年间共导 32 部电影。1982 年进电视界，与张艾嘉合作《十一个女人》电视剧系列，仿效香港电影界，先通过制导电视剧，为影视界输送新生导演换血，他首部电视剧是《洞仙歌》，尔后，他制导电视剧至今。

宋存寿的电影与他本人一样，表里如一，温和、细致，有人情味，坚毅善良。他的许多作品，都是很通俗地以一般迭经波折的家庭亲情、男女恋情作骨架，写他们的分分合合之间的悲欢，很平凡，很清淡，有时还很琐碎，但感情纠葛挖得很深，很细腻，表达人性方式与文以载道式的文艺作品不同，他的片子不太讲“道”，只把一个通俗、言情故事拍得恰到好处，在平淡、平实里，对生活、环境、生命，流露出角色非常清楚、非常真诚的挫折感，人们看他作品总有一种生命不完美的感觉。

《母亲三十岁》根据旅美华裔作家于梨华的中篇小说《海天一泪》（后改名《母与子》）改编，电影更动原著 3 处：朱青茂由成功大学改为政治大学学生；朱母当表叔去世，又和别人同居，电影中安排表叔罗病痊愈；朱青茂乘船赴美留学，改为乘火车赴成功岭受训，以上更改除了便利拍摄，还融入新的象征意义。

着重心理剖析，是此片一大特色。

此片被台湾于 1981 年《真善美》电影杂志评为台湾 10 年来十大片之一。原本是一个非常尖锐的故事，在“圣贤母亲”与“平凡母亲”之间，性方面比较放纵的母亲无法做一个调和的角色，加上一个自诩圣洁的儿子，母子矛盾非常强烈尖锐，在导演的处理下，那份尖锐还在，但人们发现那也是一个有情的世界。这部电影别人会处理成社会问题剧，但在宋存寿镜头下，却是一部心理问题剧，运用比较绵密的事件引发人物心理反应，让人久久萦绕心头，有挥之不去的韵味，其效果比社会问题剧深入而且力量更为深沉。影片的心理戏，揭示母亲的言行，给小孩带来失落感，破坏了孩子心目中圣母形象，在心灵上造成创伤，劝导人们遵守为人父母的道德准则和表率，否则，一旦误入歧途，在两代之间势必形成无形的隔阂，甚至对立。另一方面在子女方面，一味不谅解，或怀疑一切的不正常心态，自我封闭，亦会造成自身悲剧，判断事物不能持有非此即彼，非错即对的机械观点，要客观地看待人和事，凡是处理世间事，都要自省、宽厚、适度。

成功地刻划人物性格，展现传统观念反面的问题。

李湘饰演的母亲，颧骨高耸，形貌流露出一种不安于室的情欲。偷赴幽会，女儿青萍攀缠，她唯恐弄脏刚换的衣服不耐烦，向表叔诉说猥琐汉子虐待她的无奈；被青茂发现奸情，晚上向青茂说：“有了弟弟妹妹，妈还是搂

着你睡，不要跟妈作对。”与病中丈夫吵架时说：“我是一个母亲，我也是个女人呀！”淋漓尽致表现了一位青春已逝的中年人既是母亲又是女人的双重心理，和率性、直爽、不知轻重的个性。

青茂 12 岁时，看到父母冷战，主动管束弟妹，目睹母亲偷情，伫立墙角等母亲出来走后，才跟着离开，当夜对母亲说：“爸爸生病，我不会告诉他，反正我知道就行了……你也不要跟我们作对！”自知少小，写信给吴伯母让他们来调解父母关系，在嘉义车站挥手叫三轮车载吴伯母。父亲病重，母亲不贞，家庭失去重心，作为长子的他不得不以家庭为己任。饰演小青茂的虞宝华眉头郁结，仿佛心事重重，令人觉得可怜可爱，演得十分传神。青茂细微的儿童心里矛盾，到青年时家庭一系列变故，对母亲爱恨交加，在小旅馆，误会母亲生性不改，当时暴躁，尔后自怜，对女友玫中说：“我心里恨一切女人，……你现在对我很好，也会体谅我，谁知你将来会对我怎样？”可见青茂善恶分明的一面，但易流于情绪化，心里阴暗地看待事物简单化的另一面。

由金永祥饰演的父亲朱伯尼，镜头不多，清癯的面容，戴一副近视眼镜，墙上夫妇一立一坐的照片，与他拉胡琴的悠然神态，都有一种文人优雅的风范。从台北就医回来，见猥琐汉子由自己家里堂堂出来，他强按无法忍受的侮辱，令青茂回房，再和妻子理论，妻子反唇相讥，问为什么不打她，他回答：“你这种女人值得打吗？打了你等于打我自己的脸！”道尽他外表柔弱、内心矜持，满腹的委屈。

衣依饰演的张玫中，敬慎自持，卷入青茂与母亲的矛盾，青茂有所感悟，要她陪同南下找母亲，她说：“对不起，我没这个义务。”下一个镜头转接火车驰骋，车窗里她与青茂相视而哭，在她娇柔之外，还有一种局内人的矜持与局外人的精明。她对青茂不可理喻的偏激痛斥道：“天下有你母亲那样的女人，也有吴伯母那样的女人，问题是你有没有判断的能力。像你把天下女人都归诸一类，你会孤独一生，痛苦一生，亏你大学都快毕业了，我看你十分幼稚，十分可怜！”吴伯母的慈爱，玫中的猛烈的当头棒喝，使沉溺在古道深渊的青茂清醒，化解了对母亲的仇恨。就连表叔对母亲的感情多用暗场处理，画面上表叔一再提供旅费供母亲到台北认儿子，竭尽所能，编导有意将人物置于矛盾纠葛中，将人物之间的关系，经营成一个有情世界，成为青茂走出自闭世界的重要因素。

影片的缺憾在于剧情中有几个重要的转折，采用过多的巧合，如父亲在孩子面前被母亲气死，猥琐汉子翻脸用皮带抽打母亲和青茂弟弟青昌，尤其青茂接纳母亲时的突然变故，以及母亲赶到台北送行，只差半小时就和青茂失之交臂，被辗毙于交叉道，都不足使观众有认同的感觉，也违反了宋存寿一贯的风格：即层层有序的铺设与进展，反而显得突兀、过激。

（陈飞宝）

雷场相思树

1986 年　彩色片

摄制：八一电影制片厂

编剧：江奇涛

导演：韦廉

摄影：许连庆　徐建声

主要演员：巫刚（饰君默涛）胡亚捷（饰邱原）张建民（饰季刚）赵军（饰刘国政）沈晓谦（饰丛培民）储智博（饰张副团长）

【故事梗概】

影片获第 7 届“ 金鸡奖 ”特别奖；获 1986 年—1987 年国务院文化部优秀影片奖。

季刚、邱原、君默涛、刘国政、丛培民是新从军校和地方高校分配来野战部队的一批大学毕业生。作为代职的见习军官，部队首长告诉他们：“ 学校给了你们骨头，战场将要给你们血肉 ”；并要求他们在最短的时间里，掌握所有的实战项目，以强化在战场上的生存能力。

不久，部队接到命令，即将出发。招待会上，记者向他们提出了各种各样的问题：“ 要打仗了，你最怕的是什么？ ”“ 最怕的是上不了前线。 ”“ 为什么要上前线？ ”“ 不想过那种庸碌平淡的生活。 ”“ 上前线的第一件事打算做什么？ ”“ 恐怕是上厕所。 ”坦诚、风趣的回答，引起了阵阵的笑声。

曾是篮球队前锋的季刚被任命为侦察排长；号称“ 作家 ”的邱原因血小板偏低被留在了团首长身边；默涛进了前沿猫耳洞；“ 中医 ”丛培民上了 318 高地；“ 菜农 ”刘国政投入了危险的排雷工作。在残酷的炮火的考验下，他们各自走过了一段不平凡的人生历程。

【评析与欣赏】

军人的决战决不止于战场；但无可否认，只有战争，才是考验军人灵魂的真正的炼狱。它最严峻无情，要你的整个生命为代价。然而，它又最多情有意，能将你的灵魂显微与放大，使你得以显示一个军人的真正的风采。

《雷场相思树》正是这样。它把一群青年大学生军人投置于炮火纷飞的战场，就是要借这炼狱，挖掘出独特的军人灵魂来给我们看。

粗粗一看，我们不免会感到困惑与费解。这炮火纷飞的“ 雷场 ”与多情缠绵的“ 相思树 ”，究竟有什么内在的联系，且又蕴含着一种什么样的深意，以致竟成了全片的画龙点睛之笔？很显然，这并不是一部描写情爱与战争的作品。

然而，细细品味，你就可能明白：“ 雷场 ”就是军人的“ 相思树 ”。二者本是一体，它统一于军人效命沙场，自觉为国献身的独特的情感与追求中。无畏地去迎接战火的严峻考验，应该是军人的天职，它是军人梦魂萦绕的‘ 相思树 ”。

“ 雷场相思树 ”，这是一个奇妙的组合，更是一个独特的发现。自觉地接受战争的考验，渴求在战争中实现自我的价值追求，它确是部队生活中大量存在，像以往影片上很少加以表现的，专属于军人意识的崇高美。

影片中所描写的 5 个主要人物，经历不同，性格各异；但却无不涌动着

这种自觉、自尊的军人意识。

外号“作家”的邱原，原是一个不必上前线的军人。他的血小板不足 6 万，一旦受伤，便有生命之虞。所以，医院与上级决定照顾他留守后方。但他却自告奋勇，带着小分队去夺回那被敌人侵占的阵地。为了坚持战斗，他宁愿交出指挥权，也不愿意走下火线。默涛直率，坦诚、酷爱音乐，在隆隆的炮声下，藏身于猫耳洞内，他也不忘记让后方的战友，通过电话为他播送一段乐曲。这样一个爱艺术、爱生活的青年，一旦需要，便无畏地去战斗在火线上。季刚是这群大学生军人中身体素质最好的一个。因出色的体魄与拳击技术，他意外地赢得了指挥官的钟爱，被委派担任了最危险的侦察工作。为了得到指挥权，他竟表示悔不该再多打指挥官几拳。

自然，并非每个人都有这种准备与自觉。被人戏称为“菜农”的刘国政，正是走着从不自觉、无意识到自觉、有意识的艰难历程的。他曾想“只当个和平兵”，谋个职业。父母省吃俭用培养他上大学不容易，他不能轻抛这血肉之躯。所以，他有着日后养家餬口的“小算盘”。人们不理解他；但他的行动证明他并不惧怕死亡。一旦军人的崇高意识在他心中升起，他便可以在雷场无所畏惧地发起向死神的冲击，最终，他以自己曾经最珍视的生命，维护了一个军人的尊严。

影片的独到之处就在于此。它不像一些类似的作品，它们更多的是一种“由外向内”的观照与表现。它们往往站在军人与战争以外的角度，来描写军人们如何浴血奋战，礼赞他们卫国戍边、勇于献身的精神。写得好，自然有价值；写得不好，则多少有点“悲悯”军人的味道。《雷场相思树》则不然。它更多地采用了“由内向外”的观照与表现。它的创作者站在炮火之内，把自己化身于银幕主人公。深入体察了他们的思维与心理，写出了一个个独特的艺术形象。所以，它没有丝毫的“悲悯”之气，却具有难能的、内在的自尊的阳刚之气。

“由外向内”的观照，可以沟通观众与创作者的交流；但“由内向外”的观照，则可以使我们更真切地了解人物。二者的差异，大概如同聆听别人介绍与面对人物自己袒露肺腑的区别。作品时常借助于“作家”的视角进行叙述，无疑加强了这种真切感。

它所以能成功地运用“由内向外”的观照与表现，重要的一个原因是它的创作者本身就是军人，而且是与邱原们同一时代的军人。银幕主人公的思想与情感，就是他们的思想与情感。银幕主人公的形象，已在他们的心中孕育多时，因而创作的主客体便能在这里得到最有机的统一。

但是，这还仅仅是一个条件；更可贵的是他们的创作思想。他们决不满足于一些外在的廉价的颂赞；却要以逼真的笔触，把军人那带血的灵魂揭示给人们看。他们不回避战争的残酷；也充分理解军人宝贵的生命与艰险的战争之间存在着难以调和的矛盾。因而，他们深情地写出了“菜农”为要争回军人的荣誉，而不惜付出生命的代价；“中医”能在火线上成功地为俘虏包扎伤口，却不能保住自己的双腿；酷爱音乐的默涛丧生于敌人以吉他为诱饵所设下的圈套；季刚出没火线，舍生忘死，屡屡取回有价值的情报，但最后却连“功”也没有得上。然而，也正是这种种艰难险峻，血肉拼搏，才锤打出了军人意识的瑰美的火花。

这是一部深入写人的影片。这里的军人们不是被动地呼吁、期待着人们的“理解”与“崇敬”。他们以自己的历史的主动性与崇高的责任感赢得了

我们的钦敬。如果我们不怀疑人民军队的本质，不怀疑革命战争的正义性质；那么我们就没有理由怀疑影片中军人们自觉、自尊的可贵意识，正是革命英雄主义的生动而具体的体现。它将激励我们去战胜一切凶恶的敌人，完成自己神圣的使命。

作品采取的是“散文化”的结构、叙述方式。这里没有贯穿始终的中心事件，只是一个个的片段的“集成”。后方与前方，是一个重要的对比。团首长的视察，联欢会的温馨，记者招待会上的问答，都显示出和平状态下军人性格的某一侧面。尽管他们也有各自的个性，但毕竟不甚分明。只有到了战场，他们才能最真切，最深刻地显示自身。

时空交错与穿插回叙，是作品结构的又一特色。如果说作品整体上采用的是一种宏观性的叙述的话；那么，在局部上，它也采用了“第一人称”主观化的叙述。表现最突出的是“作家”回到后方医院，看到“菜农”留下的信。旁白是“菜农”的叙述；画面则是“菜农”的勇敢走上战场。任务紧急，刻不容缓，“菜农”以血肉之躯，勇闯雷区，直至壮烈牺牲。这一组声画对位的镜头，一方面让我们听到了“菜农”那感人肺腑的心声；另一方面又让我们看到了一个在沉默中奋起的英雄的身影。同时，在一定程度上，由于起因于“作家”读信时的想象，画面自然地也就渗透进了“作家”的情感。这样，它就不能不体现出丰富的内涵，并且带上了浓烈的情感性。艺术家的高速镜头，反复展现了“菜农”冲向雷区的瞬间，可以说是把英雄的形象刻划推向了极限，不能不给观众以强烈的印象。

多角度的叙述，是一种复杂的艺术技巧，编导的成功运用，充分显示了他们深厚的功力。而且，它与全片的散文化风格非常协调，因而极大地增添了作品的艺术魅力。

（彭加瑾、张春如）

孙中山

1986 年
摄制：珠江电影制片厂
编剧：贺梦凡（执笔）张磊
导演：丁荫楠
摄影：王亨里　侯咏
美术：阂宗泗
作曲：施万春
主要演员：刘文治（饰孙中山）张燕（饰宋庆龄）王延松（饰宋教仁）马鸿鹰（饰汪精卫）刘斯民（饰黄兴）王诗槐（饰陈其美）任超（饰廖仲恺）王咏歌（饰朱执信）

【故事梗概】

上集：清廷腐败、列强逞凶狂，使得神州大地破碎、民不聊生。1894 年某月某日，孙文、陆皓东、王韬、宋耀发等人聚在上海一座西式洋房里，抒发驱逐鞑虏、恢复中华的抱负雄心。烛火闪烁、目光如炬、预示着未来的燎原之火。孙文又到檀香山团结志士仁人，他们庄严宣誓：“驱逐鞑虏、恢复中华、创立合众政府、倘有二心神明共鉴。”

而国内的同志积极筹备起义。1895 年 11 月 7 日，起义军在广州打响了民主革命的第一枪，终因寡不敌众而失败；1900 年惠州起义又复失败。孙文流亡日本，遇挫志更坚。他领导成立了同盟会，在华侨支持下，筹集钱粮枪枝，以图再举。1911 年 3 月 29 日广州起义爆发，在起义中牺牲的 72 位烈士，后来葬于黄花岗，受到后人景仰。革命志士的鲜血、民众起义的枪声，唤醒了广大群众，动摇了清王朝的根基，也牵动了远在美国读书的宋庆龄的心，她深深关心着孙文的事业。

1911 年 10 月 10 日武昌起义成功，清宣统皇帝退位，从此结束了二千多年的中国封建统治，这就是举世闻名的辛亥革命。1911 年 12 月 29 日孙文就任中华民国临时大总统。人们高呼“共和万岁”！

这时，北方尚为军阀盘据，他们庇护清室依附列强。袁世凯有复辟之心，列强助袁并陈舰长江向民国政府施加压力。

民国政府向何处去？汪精卫、宋教仁谋与袁世凯议和、提出“虚位以待”。内忧外患，孙文心潮起伏，为了顾全大局、不因干戈再起而涂炭百姓，他于 1912 年 2 月 15 日毅然辞去临时大总统职，东渡扶桑……

下集：建立共和是人心所向，而袁世凯等军阀却逆历史潮流而动，妄图扼杀革命。1913 年 3 月国会选举，国民党大获全胜。宋教仁准备北上组阁。在上海火车站，黄兴、陈其美、廖仲恺等人为其送行。突然一声枪响，宋教仁倒于血泊之中。后查明，是袁世凯派人所为。

孙文流亡日本，仍然继续谋求革命成功。在艰难的日子里，宋庆龄专程赴东京，为他当秘书。从此，他俩甘苦与共，为革命奔波。

1914 年 7 月，孙文在日本成立中华革命党，称“这是第三次革命”。到会 30 多人激奋不已，立下誓约。但黄兴不同意盖指模，他掏出金怀表说：“把这个卖了，给同志们做活动经费吧！”

孙文与宋庆龄之间感情渐深。宋母倪桂珍看出女儿心事，由于年龄悬殊

关系便劝说庆龄，但宋庆龄已下定了嫁给孙文的决心。

1917 年 7 月，孙文归国后即率海军从上海南下护法，在吴淞口外与朱执信、廖仲恺、陈炯明一起检阅部队，孙文认为革命需要一支军队，陈炯明表示：我愿组建一支直接听命于先生的军队。

组军之议既成，陈炯明、朱执信、蒋介石成为粤军高级将领，在福建漳州练兵。1920 年 6 月，陈炯明提出回师广州，由于粤军饷械困难，孙文典押自己上海的房子，才使部队抵达广州。后来，孙文决定兴师北伐，而陈炯明已怀贰心，叛变革命，竟下令炮轰总统府。孙文夜登永丰舰。革命又一次面临危机。

共产党人李大钊、林伯渠、毛泽东与孙文会面提出重要建议，导致以后孙文改组国民党，召开国民党第一次全国代表大会，宣布实行联俄、联共、扶助农工三大政策，开始国共第一次合作，并建立黄埔军校，使民主革命走向了新高潮。不久，冯玉祥“北京政变”成功，电请孙文北上主持国事。孙文抱病前往北京，被成千上万群众拥戴着走向前方……

【评析与欣赏】

在前辈及其令人目眩的成就面前，文学艺术家们只有两条路可走而别无选择：要么卑躬屈膝亦步亦趋顶礼膜拜，要么超越历史不断地给人以惊喜的艺术发现然后修正他们对于过去的看法。人类的艺术史实际上就是这样一部摹仿与创造变奏的不断奋进的历史。珠影 1983 年拍的《廖仲恺》曾以生动真实地再现历史与历史人物的精神风貌而为历史人物传记片树起一根标杆，给人以新奇与振奋；到 1986 年摄制的《孙中山》则以极其写意的历史表现飞越了这一标尺，将对历史人物传记片的突破拉升到新的艺术高度。

再现过去史实的铺陈，对丁荫楠并不重要，重要的是如何个性地表现历史。这就使得历史与艺术有了本质的区别。于是，丁荫楠在关于近代革命的浩如烟海的史料中捭阖纵横一番之后，毅然跃过历史设置的种种藩篱，走向精神的自由飞扬，大胆地忽略了孙中山一生漫长浩瀚的经历的时空连贯性，舍弃了层面真实而注重挖掘重大历史事件巨大的悲剧性情感内涵，由此导致了历史在影片中呈现出被刻意组合的情势。

孙中山一生为实现驱逐鞑虏实现共和的伟大政治抱负，曾经在国内领导和发动过多次武装起义。丁荫楠在对孙中山悲壮的一生一一检索之后，只选择了能够对历史人物构成最强烈的心理情绪影响的“广州起义”、“惠州起义”、“镇南起义”、“黄花岗起义”和四位挚友宋教仁、黄兴、陈其美、朱执信的牺牲作为影片的叙事框架，并以极强的创作主体意识对历史进行了独到的叙说。丁荫楠曾把这种历史影片的创作美学原则用自己的话表述得简明易懂：“如果你不熟悉这段历史，请不要按照历史去看这部影片；假若你熟悉这段历史，那就请你当作历史去看，因为这就是历史。”因此，在影片中，具体的历史的繁枝末节被推置于幕后，在不悖谬于历史事实的大前提下，更注重向历史氛围历史精神的真实靠拢。对于四次起义的详细过程都一概略去不交待，而是被创作者主体意识提炼聚合为精美绝伦的史诗性场面：尤其是描述惠州起义和黄花岗起义两节。在表现惠州起义时，丁荫楠充分调动了造型色彩音乐音响等艺术手段，造成一种充满理想主义的奋战牺牲的诗意。起义军的英猛冲杀与清军的布阵射击交错快速组接，镜头运动幅度的增大加强了这一场面的力度和节奏，再配上震耳欲聋的枪炮声喊杀声、急促强烈的

音乐，立刻烘托出一种短兵相接艰苦鏖战的气氛，结尾时几处轻烟尸横遍野的大俯拍具有雕塑般的力度感，把悲壮情绪推向了一个场面高潮。黄花岗起义，则更注重色彩的造型功能。在用 4 千公斤汽油焚烧燃出的堪与“ 亚特兰大城大火 ”相比美的熊熊火海中，高速镜头拍下了革命志士前仆后继的英姿，他们一排排英勇地冲上来，一个个缓缓地倒在硝烟弥漫的街垒旁、压在同伴们的血肉之躯上。这是一个沉寂的独特战场，不闻枪炮声厮杀声，只有悲壮的音乐自画外响起，震撼观众的心扉；还有那 72 具棺木一字排向天际的镜头，都给观众以强烈的情感震荡和心理冲击。在影片下集中孙中山的 4 位战友的死也都表现得不同凡响：在烟雨濛濛的旷野上，身着白袍的朱执信跃出壕沟大步向清军阵地走去，“ 我是朱执信 ”的微弱喊声在空中飘荡，突然他被击中。一个大远景的高速镜头记录下这一令人难忘的壮美时刻：朱执信慢慢地仰卧在大地上。丁荫楠以高度的主体意识对一段广为人知的历史进行自由的也是自觉的创造，把自己——一个现代人对过去辉煌岁月进行审视后的理解全部渗透于声光画色、空间造型等诸多电影手段时，使得历史的表现早已超越了单纯的叙述再现，具有很强的形式感和充分个性化，进而获得了观众的精神认同和审美认同。

然而编导的艺术追求并不仅限于对这历史表象充满造型感力度感的卓越表现，而是要刻意在这巨大的历史表象之上矗立起一个英雄——一个“ 通过悲剧来褒扬他的生存 ”的英雄。这才是历史巨片《孙中山》的主旨与真正的追求。

孙中山的一生就是一个不断地挑战奋斗的过程。他曾经与超越自己能力的对立力量进行殊死的对抗拼搏，明知难为而为之。因此他经历过一次又一次惊天地泣鬼神的奋战牺牲和失败，也不止一次地流亡日本，而这些磨难挫折又使他更渐强烈地感受到历史的使命感和责任感，更增无穷力量。影片从这里开始：夕阳西下、一片血色，一个孤独而执着的身影走向落日。他缓缓地回眸凝视，那是中年孙中山忧郁深沉睿智的目光在审视这苍茫大地。这时导演剪辑了一组无序的积累镜头：一群神情木然瘦骨嶙峋的中国人如泥塑般站立；清王朝的黄龙旗迎风猎猎作响；刽子手的大刀、血泊中的烈士；隆裕太后的銮驾；挤满“ 猪仔 ”的外轮阴暗的底仓……这些看似并无因果时空关系的镜头以其鲜明的对照和丰富的艺术内涵，对观众形成巨大的视觉与情绪的冲击。由此激发起孙中山的非凡的抱负和勃勃雄心，立志要“ 驱逐鞑虏、恢复中华、创立合众政府 ”，并为此奋斗终生。经过历时 18 年浴血奋战多次失败，终于赶跑了皇帝、废除了君主专制。但又有袁世凯称帝、张勋复辟、陈炯明叛变、国民革命何去何从……终因历史的局限和性格的弱点使他难以摆脱一再失败的悲剧命运，等到他决心“ 联俄联共扶助农工 ”、改组国民党、想要“ 重新开始一次 ”时，生命的旅程却已到尽头，“ 壮志未酬身先死 ”。影片反复地揭示了一代伟人孙中山孤独悲怆悲壮的心灵历程。

在影片中，从孙中山孤独地向天际一片血红的落日走去开始，我们就不止一次地目送他的悄然独步：黄花岗起义失败、72 具木棺一字铺向天边、孙中山扑向红色的灵柩失声恸哭，事业尚未成功，同志们却长眠黄花岗，然而，“ 不以挫抑而灰心，不以失败而退怯 ”。孙中山接过华侨捐款，举目苍天，然后孤独地走向景深……这时的场面一片静默，静默中蕴含着爆发，气氛是悲愤的，悲愤里酝酿着再一次对艰难坎坷失败命运的抗争。

即使在他一生最为辉煌的顶点——就任临时大总统时也依然摆脱不了那

浓得化解不开的悲剧气氛：孙中山身穿一袭黄色总统服站在穿衣镜前审视自己，满怀忧郁宿命般地问别人：“你看我像不像个大总统？”“我是个身无分文的总统。”“如果在一周之内筹划不到500万，就是被选上大总统也只好逃走。”朝午门前呼声鼎沸万众拥戴，但其后出现在画面上的并不是踌躇满志的大总统，而是满怀忧患的孙中山沿着铺满红爆竹纸屑的长廊缓缓走过……3个月后，在袁世凯的逼迫和财政危机重重合围之下，孙中山被迫“南北议和”，辞去大总统一职。他又一次品尝到失败的苦涩，大总统办公室清清冷冷，他问马湘：“这些餐具带走吗？”马湘：“总统可以不当，饭总是要吃的。”孙中山重复：“饭总是要吃的”。然后走出，寂寞孤独地走向黄色的圆形拱门……再一次留给观众一个写满忧伤与孤寂的背景。

影片对孙中山孤身奋战一生的悲剧性格与命运的揭示和对悲怆气氛的渲染营造，在结局时的北京前门车站广场的盛大欢迎的变形处理达到了高潮。前门车站广场上空像雪花一样飞舞的白色传单和人们挥动的白旗组成了一个白色的海洋，孙中山坐在藤椅里被人们拥托着走向前方。“孙中山向人群回眸，疲倦的眼神里充满了惜别和爱”。影片所构设出的无异于诀别的盛大的欢迎（旁白则显得多余）却比名符其实的欢迎更逼近现实的内核，它早已超越了现实的表象真实而切入现实深层的真实。观众深深地被这深沉大气独特的艺术表现所震撼所折服了。孙中山并不完美，他坚韧执著而又忧郁善感，不肯服输又有些急躁、富于激情常沉于幻想，他为革命奋斗了一生却始终与民众没有心灵的沟通，指望靠一纸约法来实现资产阶级议会政治。所以他一生经历了多次失败，孙中山的人格魅力也正在于此，他是在与远远超越自己能力之上的对立力量（这种力量既来自社会也来自自身，他在改变世界的同时也在改变着自我）的意志较量中获得生命的确证与升华，并在衰迈之年依旧雄心不减，冯玉祥邀请北上，他准备“重新开始一次”，却终于壮志未酬抱憾而去——“革命尚未成功，同志仍需努力”。丁荫楠于是用白色构置出一个极具表现意识的“欢迎”场面，形式与内涵、画面与情绪的错位反差把影片悲怆的情绪推向了高潮。

影片人物的语言自然蕴藉内涵丰富。孙中山探望黄兴时的顾左右而言他的对白就常为人称道，陆军总长黄兴为陆军缺饷闹事而“寝食俱废至于吐血”，病势沉重，孙中山来黄兴家中探视，二人曾因性情政见不和而多有矛盾，但毕竟为图反清大业共事十几载，情谊深厚。病榻前，他们谈起了儿子、下棋，似乎无话可说却又没话找话，实则却把黄兴对往日情谊的珍惜与孙中山面对病重老友的感伤痛惜矜持的复杂心情披露无遗。

丁荫楠是新时期崛起于影坛的中年导演，拍有《春雨潇潇》、《逆光》、《孙中山》、《周恩来》等影片，导演风格由细腻精致逐渐走向博大雄浑，注重形式美感。《孙中山》是他的代表作。该片曾荣获第七届中国电影金鸡奖最佳故事片奖、最佳导演奖、最佳男主角、最佳摄影、最佳美术、最佳音乐、最佳剪辑、最佳服装、最佳道具等项大奖。

（方涛）

钢锉将军

1986 年　彩色遮幅式故事片
摄制：峨眉电影制片厂
编剧：毕必成　萧马
导演：太纲
摄影：麦淑涣
主要演员：李雪健（饰李力）修晶双（饰林书痕）王若荔（饰周芹）曹景阳（饰陈天寿）

【故事梗概】

1978 年深秋，枫叶彤红，闲居多年的李力将军心里热乎乎的，想要奔赴新的工作岗位。然而李力的妻子林书痕和儿子小勉对他“复出”施展抱负感到十分不安。李力一生经历坎坷，妻子再不愿意看到他老来再遭苦难。儿子无可奈何地说他是堂·吉诃德式的英雄。李力却有风趣地说：“像我这样的堂·吉诃德多几个就好了。”正在这时，21 年不通音信的林书痕的老师周芹，突然来了。老朋友相逢，勾出对往事的回忆……

解放前夕，周芹从美国留学回来在东方大学任英文讲师。解放以后，东方大学在军管会的支持下迅速复课。周芹“洋气十足”，又坚持在课堂上用英语对话，一时遭到了一些“左”得可爱的学生和军代表的责难，甚至有人对周芹进行人身攻击。周芹的内心极度苦闷。这时，市军管会秘书长李力来到他曾就读的东方大学工作。当他了解周芹的情况后，力排众议，判明是非，支持了周芹的教学方式，使周芹消除了精神负担。由于这段交往，周芹对李力产生了敬慕之情。但她觉得自己的性格不适合李力，就把性格温柔的学生林书痕介绍给了李力。林书痕毕业后，便与李力结婚了。

一个晚上，李力夫妇在校园里散步，碰到了一个有所谓“潜伏特务”嫌疑的教会大学生物系毕业生梁九村。李力了解了梁的情况后，为梁安排了工作。不久李力调去执行“改造战犯，挽救有用人才”的任务。李力在审问死刑犯国民党少将特级工程师陈天寿的过程中，发现他有民族良知，有专业特长，便冒风险把他派到一个水电站监督使用。为此，当军管会改组时，李力被莫明其妙地停了职。

在“大跃进”的年代里，李力被任命为一个水利工程的总指挥。由于泥沙淤积，无法控制，在技术处工作的陈天寿直言不讳地建议工程下马。但李力认为陈天寿有意拖工程的后腿，把陈调离了技术处。在一次排险中，陈天寿壮烈牺牲。对这次失误，李力一直在痛苦地反省自己。

“文革”期间，李力自然未逃噩运，多年不被起用。

往事已矣，现在怎么办？林书痕认为，“保护了这个人才，那个人才，有什么用？到头来还不是被人当垃圾扔掉。”因此她竭力反对李力复出。而李力却一语道破了林书痕“得过且过”的平庸思想的危险：“平庸，却能淹没历史几千年。”林书痕知道阻拦是无济于事的。最后，她还是为重登征程的李力送行了。饱尝政治磨难的老将军李力毅然投身于国家改革开放的大潮之中。

【评析与欣赏】

这部影片真实而形象地反映了新中国几十年的风风雨雨，批判了形形色色“左”的东西，同时有力地宣扬了革命者对历史的积极态度，而这一切是通过李力将军半生的事业展示的。影片的审美价值就在于为我们塑造了一个富有性格魅力的典型形象，即李力这个钢锉将军。对李力将军半生事业作评价自有公论，然而李力的精神——钢锉精神却是值得称颂的。李力的美也在于此。

钢锉，为其锲而不舍、不断进攻的性格，不屈不挠，在碰撞的铿锵声中，在迸溅的火花里，攻坚披锐，同时也消磨了自己的生命。钢锉，曾锉断了奴隶的锁链，证实了它的价值，而今天，要创造、开拓一个新世界，要实现四化，振兴中华，还是需要钢锉，锉一锉那些铁栅栏，解放思想，解放生产力。李力的性格就是这种钢锉般的性格。影片以重笔塑造了这个钢锉式人物，既没有“神化”，也没有“软化”，而是把他放在政治生涯的雷电烈火中，锻打出硬铮铮的“钢锉性格”，让他迸发出生命的火花。

我们看到，在影片中，他是勇于在历史漩流中拨浪弄潮的猛士。由于他正确审度了战争结束以后社会主义建设时期的历史要求，因而他有胆有识、敢作敢为。他主张东方大学就是东方大学，东方大学是培养国家建设人才的，因此他反对形式主义地照搬“抗大”办学方针。在反帝热潮中，他照样否定排外思想，让一个满口洋文、一身洋气，从美国归来的小姐继续任教。在社会主义与资本主义谁战胜谁的问题已提上日程之时，他冒着崇洋媚外、右倾投降的政治风险从监狱中把国民党少将工程师保下来，大胆使用，为新政权服务。他还提拔了一个被人视为废物的生物学家。他认为新政权需要建设人才，力劈左的思潮，敢于担当风险，确有大将风度。为此，他一再受贬斥，经受到风云变幻的考验，尝尽了酸甜苦辣。

影片的编导，除了着重刻划李力坚持真理外，还注重刻划了他“智者千虑，必有一失”的失误。这个大刀阔斧敢作敢为的人也有他灵魂的薄弱环节，即容易被革命热情冲昏头脑。1958 年时，他也一度受到“大跃进”的迷惑，以至他的钢锉也会锉错了地方，锉向了科学，锉向了工程技术人员的科学态度，结果受到了科学的惩罚。对于自己的失误，李力有着痛苦的反省。可见他的宁折不弯，决不等同于固执己见，影片对李力存在的失误及迅速觉悟和改正失误的表现刻划得合情合理。这不是编导有意抑制人物性格调子的勉强之笔，而是对性格逻辑的精确体察。正是在这种与外界和内心的“左”的阴影的搏斗中，更充分地显示了他可贵的开拓精神和勇于自省的气度。影片中让他随着新中国坎坷的历史，一部进步与落后、文明与愚昧经纬交织的历史，经历了那么壮烈的大起大落，尽管一身伤痕，但却始终保持革命者高昂的战斗精神。李力的性格之所以能震动人们的心灵，就在于这种性格在本质上显示了一种创造和求新的独立意识，使他在社会思想日趋僵化板结的历史环境中，不唯上，不盲从，敢作敢为，宁折不弯。钢锉将军不愧是与平庸奋战了一生的战士。这样的英雄气质，也无疑透露着新的历史意识，契合了人们心中变动着的英雄观念，博得了人们的共鸣。

影片中对李力的性格还有其它多方面的刻划，从而丰富了他的钢锉性格。李力是人，有他的七情六欲，有他的局限。在他被闲置不用时，他有情绪、发怒、对提倡不务正业的报道发火，夜不能寐，仰天长啸。他本人还存在着封建意识，家庭缺乏起码的民主空气，妻子只是他躲避风雨的安全岛，孩子也成了他受挫折时迁怒的对象。这都是他性格的悲剧。我们还看到他官

海沉浮、一再起落，往往随着老首长的进退而进退。总之，尽管李力是位叱咤风云的英雄人物，然而他不能超越历史和时代。他的性格的悲剧是历史和时代的局限性造成的。因为一个从特定现实关系中形成的性格，总是凝聚着社会生活丰富的折光。影片对李力的刻划是真实的，有楞有角，有明有暗，给人以一种立体的美感，因而具有新鲜活泼的审美价值。

对比是一种常见的艺术手法，而这部影片将对比运用得尤其独特。影片中李力与林书痕，一个性烈若火，一个温柔似水。他们共同生活了 30 多年，丈夫搏风击雨，大起大落，年已半百，猛志尤在。妻子历经沧桑，担惊受怕，人到中年，已身心交瘁。显然，林书痕是用来烘托李力的。但她并不是一个仅仅“ 陪衬 ”别人的角色。影片展示了她自己的精神世界。在几十年的风风雨雨中，她一直是谨小慎微、惊惊乍乍、惶恐不安、提心吊胆。她消极地汲取了教训，只求龟缩在个人天地里宁静地混日子。严格地说，大学生林书痕在精神实质上是一个小市民，同农民小生产者的“ 老婆孩子热炕头 ”的狭隘憧憬并无质的差异。应当说，这个人物在我们的生活中是有相当代表性的。李力对“ 平庸 ”的看法，不只是他对妻子的看法，也是他一针见血地指出了普遍的社会现象。因此，林书痕是有独立意义的一个典型性格。而这个性格在李力的对比下，显得特别渺小、可怜。与此同时，从林书痕对往事的回忆、追溯以及她那惶恐、痛苦、忧伤的感情色彩中，展示了李力壮丽的人生波澜，突出了李力这条硬汉子的性格，一种阳刚的美。以柔情来衬托刚毅，刚毅更有力度。影片中几个次要人物的性格也很生动、鲜明。周芹谈笑风声，落拓不羁。从她，一个洋文教师，一个性格开朗的女人眼中，李力是一个风趣、豪放的共产党斗士，这给李力的性格增加了几分传奇般的浪漫色彩。陈天寿卑而不亢，出言坚如石头；老司令员开朗爽直，粗豪豁达，颇具老革命的神韵……

影片结构十分严谨，通过倒叙手法，概括了几十年的风雨，情节安排也富有悬念。比如影片的开头，就把强烈的戏剧悬念置于有诗意的画面和人物的情绪之中，一下子就吸引住了观众。画面上，林书痕凝视着波光粼粼的湖水沉思。突然“ 砰砰 ”两声枪响，震撼林书痕的心灵。紧接着，山林深处传出说话声：“ 打中了，肯定打中了！ ”随即有两个人先后登上岩石，李力手持猎枪，昂然挺立，又似在寻找生活中失去的什么……片名《钢锉将军》四个大字十分有力地叠印在李力刚毅的脸上。影片没有一般化地表现将军驰骋疆场指挥千军万马，也没有表现他身居要职工作尽职尽责的镜头，却是将军在山青水秀中打猎消遣，表现了将军身分与环境的不协调。这里使用了相反相成的电影语言，着意让观众知道将军已“ 解甲归田 ”“ 马放南山 ”。那么，为何冠以“ 钢锉 ”的美称？他在寻找什么呢？这不仅给故事情节发展和结尾作了铺垫，而且给这个人物定了基调，暗示了李力安分中的不安分。短短三、两分钟的片头非常耐人寻味，促人反思。接着影片展示李力家庭中的矛盾。十一届三中全会后，丈夫即将“ 出山 ”，壮志可酬，然而家庭中并无欢乐。妻子沉默了，用他们儿子的话来说，他们连吵架的欲望都没有了，还不如分开的好。多年同甘共苦，最艰难的时候也相扶持、相依傍，难道在处于顺境时，反而要离散？影片一开始就出现了一幅双鱼图，难道真如庄子说的竭泽之鲋，相濡以沫，不若相忘于江河么？这无疑又会引起观众对主人公悲欢离合的关切，对悲剧原因的探索。至于整个剧情的发展更是起伏迭宕、大起大落、引人入胜。而结尾，李力接到赵司令员的信和调令。李力的复出，又会

是怎么样的前景，凶乎吉乎？尽管前途光明，但道路一定仍然是坎坷曲折的。影片留给观众的是深深的思索。

该片获 1986——1987 年广播电影电视部优秀影片奖。

（何静）

失踪的女中学生

1986 年　彩色故事片

摄制：上海电影制片厂

编剧、导演：史蜀君

摄影：赵俊宏

主要演员：刘禹（饰王佳）钱勇夫（饰父亲）张文蓉（饰母亲）边原（饰晓兰）孙启新（饰大学生）

【故事梗概】

14 岁的女中学生王佳做了一个奇异的梦：风和日丽之日，她和同伴在野外，一齐朝山顶的大树跑去。王佳跑到山顶，呼喊着，把脸紧紧贴在那棵大树的光滑的树干上……忽然,树动了起来,原来是一个魁梧的英俊的青年……奇怪的是，她并没感到害怕和羞怯。

第一集《秘密》：王佳拎着一大包衣物到学校去，在拥挤的车上，一个音乐学院的大学生帮助她。听着他和同学们谈音乐，王佳忘神地坐过了站。在音乐课上，平常从不爱好音乐的王佳，主动试着领唱，她唱得感情饱满，受到音乐老师的夸奖。老师带他们参观音乐学院，王佳发现那个大学生的照片刊登在报纸上，名叫兰波。她把照片剪贴在日记扉页上，觉得十分亲切……王佳把自己心中的秘密告诉了好朋友晓兰，可晓兰因病休学，到一个滨海城市去了。王佳放学后常去音乐学院，想见到那位大学生；她上课常常走神，成绩急剧下降。

一天，王佳看到音乐学院毕业公演的海报，兰波也名列其中，王佳感到再也见不到他了。于是她精心写了一封“情书”，又精心地把自己装扮起来，去听音乐会。演出后，王佳拥上去把“情书”递给兰波，他却签上名又退还给她。这时，兰波的女友送来冰淇淋，王佳见此十分伤心，流下了眼泪……更糟的是，妈妈发现情书的底稿，并看了她的日记。一放假，妈妈每天带她上下班，像犯人一样。王佳忍受不住，离家出走了。

第二集《忧虑》：王佳的父亲远洋轮的大副回家时，王佳失踪已有 3 天了。焦虑的父母接到朋友的电报，说在滨海城市看到王佳。父亲便直奔滨海城市。在火车上，他遇见一群刚毕业外出游玩的高中生，他们交换着关于中学生早恋的看法……到了朋友处，父亲从车站服务员那儿见到王佳的挂表，原来王佳以表抵钱买票去了乐山，她去找晓兰。到晓兰家，得知晓兰早已走了，王佳也走了……

失望的父亲在公共汽车上，发现一个流氓侮辱小女孩，他怒打了这流氓一顿。在寻找中，父亲见到旧时的女友，回忆起中学班主任告诫他俩的：你们太年轻、不成熟，把这颗爱的种子埋起来吧……又听女友说：她姐姐因儿子早恋，而导致女孩怀孕，感到对儿子教育失败，母子俩一起开煤气自杀了……父亲听后十分震惊。

最后，还是没找到王佳，父亲失望地回到自己的城市，临近家时，忽然看见自家阳台晒着一条他十分熟悉的白色连衣裙，那是王佳出走时穿的……他十分欣喜地跑回家去。

【评析与欣赏】

《失踪的女中学生》开头就诗意地描绘了王佳的一个奇异的梦，这是一个 14 岁女孩子青春心理萌动的标志，这也是预兆影片作为一部“ 青春片 ”和“ 心理片 ”的标志。《失踪的女中学生》是女导演史蜀君自编自导的，是她对青少年青春期心态研究的结果。史蜀君出于一个女性导演和母亲的社会责任感，进入了青春期少年的心理领域，接触到大量材料之后，又感到十分震惊。青少年在这一时期由于生理上的发育和成熟，在心理上发生了一系列的变化，他（她）们第一次有了对异性的好感，有了和异性交往的要求。但他（她）处在心理闭锁期，不希望别人了解他们的秘密，又渴望父母和大人们能理解他们。而过去的“ 压 ”和“ 堵 ”的办法，往往走向了反面。在改革开放的新形势下，如何引导她们正确对待生理，心理的需要，以适应这个日趋复杂而又生机勃勃的社会，这就构成了史蜀君创作这部影片的动力，也同时显示出这部影片的深刻而敏感的社会意义。

全片分为两集。

前半部《秘密》从王佳的角度展示了青少年青春期爱情心理的萌动和纯真，以及相应的憧憬和迷惘。作为一部“ 心理片 ”，它严格而准确地展示了青少年生理和心理方面的特点。那种朦胧的性爱意识，虽说是以“ 梦 ”的方式表现的，但却很真实。一到现实中，梦中的她便与音乐学院的大学生兰波的形象融合在一起了。由于青少年的纯真，所以影片中这种“ 朦胧爱情 ”也是纯洁的。王佳即使通过“ 情书 ”来表现自己的情爱时，也都是柏拉图式，一种理念的表现；所以最后递交“ 情书 ”也都只造成一个歌星崇拜者的印象……此外，她对电视里体育界明星（杨阳）的崇拜（等他回国我要买一束花送给他），对父亲的潜在的亲近感，对幼稚可笑的同龄男性不感兴趣，对班主任（女教师）的隔膜……都极符合心理学的描述。

同时，作为一部“ 青春片 ”，它又以一种浪漫色彩，使一般的激情来表现主人公的心理幻想，使得影片前半部不仅洋溢着青春气息，而且透露出一种玫瑰色的梦幻色彩。王佳对大学生兰波的“ 爱恋 ”是一种艺术化的追求。如王佳走到音乐学院琴房前，她倚着一棵大树，听着那亲切的歌声：“ 听着，听着，眼前的小树林忽然出现一片梦幻般的迷人的色彩……王佳仿佛看到那经常去的围墙开了，那位大学生正唱着歌朝她走来……王佳感到一切就像电影里描绘的那样，四周百鸟鸣啭，鲜花怒放，呵，大学生渐渐走近了，好像在寻找着谁……王佳悄悄到大树后，神往地闭上眼睛…… ”这种神往的“ 遐想 ”（即精神分析学中所谓的“ 白日梦 ”）是一种精神上的追慕，是爱却不是性，用王佳的话说，便是“ 我觉得我心中的感情是美好的 ”。当然，在诗意的情感中，也通过王佳的心理活动来坦露了他们的苦闷：“ 他们根本不知道‘ 在心灵深处，年轻人比老年人更孤独，他们遇到的难题要比成年人多得多！ ’ ”我们只有理解和认同青年人的这种情感，采用循循善诱的方式使其自律、自制和自控，这样才能适应社会改革开放的新形势。因而在下半部自然而然地转向对这一问题的思索。

后半部《忧虑》从父亲的角度展示了家长对少女早恋问题的反省和忧虑，以及成人的观念更新的过程。在这一集中，把原属一家的事扩展到整个社会的角度来加以考察，并运用社会学的分析方法来审视王佳父亲寻女路上的见闻和他对自己初恋的回忆。在火车上与一群高中生的交谈，在汽车上狠揍一侮辱少女的流氓，在肖婕家听说了少年足球队长的悲剧……这从不同的角度来表示了成年人对青少年情感问题的态度，也理念地（通过画面形象）表叙

了成年人的忧虑。这种成年人的忧郁心情替代了那种梦幻般的诗的感觉。

这里还清晰地穿插了王佳父亲的回忆，年轻的大副也曾经在中学时萌生过这样的情感。还在初三时，他给女友肖婕写信，甚至还准备退学和女友一起走呢……影片的回忆并非是以此来与现实（王佳的故事）对照。而是一种形象的启示，用王佳父亲和女友肖婕的班主任的话作一个理性的启示："……老师珍视你们之间的感情，但是，爱的种子是需要阳光、空气和沃土的，现在还不具备这样的条件，你们都还太年轻，不成熟，有繁重的学习任务，把这颗爱的种子埋起来吧，埋在心底，它会散发出一阵阵的温馨，使你们能时时感受到来自生活的茉莉花般的芬芳，并且，磨练出自己身上理智的力量……"两个过来人的现身说法，也是编导晓之以理、动之以情的探索之辞。影片以画外音的方式回忆起当年班主任老师的教诲。同时也强化了影片作为一部"心理片"的特色。

影片的结构也有一定的探索意义。它采用了一部二集的形式，目的在于扩大影片的思维空间。前一部分描述王佳的心理和动作，追求一种诗意的风格；后一部分记述王佳的父亲寻女途中的驳杂世相，显示出一种纪实性的效果。然而编导却以一种"寻觅答案"的构思，把这看似风格迥异的两部分内容完整地缀联在一起。王佳是以青少年的迷惘和憧憬，去寻找生活和情感的奥秘，但她却闭锁在自己的心理世界之中；王佳的父亲则以成年人深沉的思索去寻找女儿，同时也在自己的心理世界中、去寻找那曾经亲身经历过的儿女辈的情感。这就构成了两代人心理上的联结点，也构成了两代人心理时空的渗透、交融和认同。虽说是人物和时空都不相似的两大板块，但运用这一构思，也便可将这二者有机地联系在一起，而形象地表述着编导意图，这是颇不容易的。

影片摄制放映后所引起的强烈反响，正说明它主题的敏感和尖锐。

（徐志祥）

盗 马 贼

1986 年　彩色故事片
摄制：西安电影制片厂
编剧：张锐
导演：田壮壮
摄影：侯咏　赵拜
美术：霍建起
录音：惠东智
音乐：瞿小松
主要演员：才项仁增（饰罗尔布）旦技姬（饰卓玛）

【故事梗概】

1923 年的桑科草原上，贡加部落中的藏族牧民罗尔布有着一个平和的家庭，温顺的妻子卓玛，可爱的儿子扎西，一家人过着融洽的日子。罗尔布迫于生计，伙同闹热盗马，盗马贼的名声不胫而走。头人的父亲死了，罗尔布随众乡亲去送礼，头人不屑地把他送的银元扔在桌子底下。罗尔布好心接济达朵阿妈，可是达朵阿妈不要盗马贼的东西，将他送去的酥油和皮子退了回来。

罗尔布写信给神佛。敬神的节日里，他虔诚地撒吉祥符，往神箭台绑扎神箭。头人父亲的尸体在天葬场上被秃鹫争食，罗尔布神往地眺望，羡慕死后升天。为了求得佛爷保佑，他与卓玛上经房转经、磕头，顶礼膜拜。为了给儿子还愿，他和闹热一起去抢劫商人。商人砍伤了他的腿，他给商人留下银元，还用酥油为商人涂治伤口。罗尔布把抢得的东西全部献给了寺院，只为爱子留下一只小麒麟。头人得知罗尔布抢劫，当众宣布将他一家赶出部落，永不收留。

罗尔布远离人群，爱子扎西得病死去。罗尔布在满天飞雪中抱着儿子的尸体发呆。他们夫妇在雪地里磕长头，转经筒，祈求佛爷赐子。过了两年，他们又生了一个孩子。但是，等待他们的不是欢乐，而是传来了瘟疫的噩耗。贡加部落的牛羊成群瘟死，牧民流离失所。闹热一家也都病死。罗尔布去寺院找活谋生，只求一袋青稞餬口，但被寺院拒绝。万般无奈，罗尔布为了挣钱只得去当“河鬼”。在送河鬼的节日里，牧民们放着枪，用石块砸河鬼，罗尔布在水中被砸得头破血流。他实在活不下去了，遇到在舍利塔下念经的达朵阿妈，要求回部落去。达朵阿妈说卓玛和孩子可以回去，但罗尔布当过河鬼满身邪气，回去会祸害乡亲。

罗尔布为了活命把心爱的坐骑卖给了马贩子。因为舍不得爱马，他寻到马栏，用青稞喂马，却被人怀疑偷马，将他打得遍体鳞伤。罗尔布口渴难忍，在雪地扒雪吞食，突然发现一具尸体，原来达朵阿妈也死了。

大雪即将封山，罗尔布偷出一匹马来，让卓玛带着孩子下山逃命。卓玛还在犹豫，罗尔布在马屁股上狠砸一下，惊马带着卓玛母子狂奔而去。这时，一声惊雷，神箭台突然着火燃烧，在熊熊的烈火中倒坍。罗尔布挥刀砍倒马主人的帐篷，随之而来枪声大作。

天葬场上，秃鹫盘旋，大雪莽莽，天地皆白。雪地上留有一条鲜血和白雪凝成的血路，路上遗有罗尔布的腰刀。罗尔布最终找到了自己的归宿。

【评析与欣赏】

《盗马贼》是我国著名第五代导演田壮壮的一部探索影片，在国内放映时，一般观众反映沉寂，在电影界却一度引起争议。中国电影家协会的理论刊物《电影艺术》曾召开专题座谈，展开“论辩”，众说不一。1988年1月，在瑞士举行的第四届第三世界电影节上，《盗马贼》与马里影片《光明》同时被评为一等奖，并获得“弗里堡市奖”。法国著名电影评论家贝热隆在电影节闭幕式上，就《盗马贼》得奖说：“中国执行改革开放以来，电影事业取得了很大成就。中国电影更加成熟，接连取得突破性的成功。”

这部探索影片的特点之一，是浓笔重彩渲染宗教文化色彩。影片题为“盗马贼”，其实，盗马和盗马贼的一生悲欢遭际，并不是它主要和具体表现的内容。影片中，摄影机镜头不断繁复重叠，淋漓尽致地展现我国西部藏族地区的宗教节日和礼佛活动。一个场面接着一个场面，一个段落接着一个段落，使主人公罗尔布和他的一家，以及整个部落、整个草原，全都笼罩在浓重，深沉的宗教氛围中，庄严肃穆而又神秘莫测。

为了营造这种浓重和神秘的宗教文化气氛，影片创作者采用多种表现手法，首先是重叠的手法，让宗教活动的场景反复回环出现。影片的序幕以喇嘛教中生死轮回的天葬开始，一下就把观众带进独特和不可名状的规定情景。天葬场上，白塔肃立，经幡满山，身穿红袈裟的喇嘛们口念真言，法铃频摇，经鼓紧敲，随着颀长的腿骨号的召唤，秃鹫一一自天而降，纷纷争食死者尸肉。不绝于耳的诵经声，送死者的灵魂进入天堂。天葬之后是押神箭。神箭台上燃着火堆，敬佛的牧民们骑着马，从四面八方朝着押箭台蜂拥而来。他们一个个手执神箭，一面高呼佛号，一面奋臂挥撒吉祥符，喊声响彻草原，吉祥符似雪花漫天飞舞。牧民共拥向神箭台，用羊毛绳把手中神箭争相绑上箭台，接着又依次拍摄晒佛节、沐浴节等等。这样众多的礼佛场面不断出现，在全片中占有一半以上的篇幅，在画面和视觉总量上加强宗教文化色彩和印象。营造宗教文化气氛的另一表现手法，是以主人公的动作线和心理线贯串全片。罗尔布的所有行为和动作，如逐出部落、为子治病、求神赐予、甘当河鬼等等，无一不是与敬神礼佛有关。他甚至到了临死，最后一个动作还要祀向天葬台，去皈依神佛。在他的精神世界中，他的希望与追求，他的向往和企盼，神圣的宗教始终是他灵魂的主宰。罗尔布出神地注视头人父亲上天葬场，是对死的欣羡；为了求子去点千灯、磕长头，是对生的憧憬。在罗尔布的心目中，他的悲与欢，生与死，今生与来世，全部寄托给神去安排。这就使影片自始至终以主人公的动作和心理为轴线，不断加重宗教氛围。再有一种表现手法，是交替使用两种视点展现各种礼佛场面。一种是罗尔布的视点，一种是创作者的视点。例如影片中出现的天葬场，前后一共有4次。开头和结尾的两次是创作者的视点。另外两次，一次是头人父亲去世，一次是儿子扎西死后，那是罗尔布的视点。创作者的视点侧重于写实，剧中人的视点带有虚幻和想象，以表示羡慕死者升天而求神佛呵护的心态。再有，如在罗尔布求子时出现的隆恐舞。这是一段佛经故事，描述护法神战胜各种恶魔鬼怪的经过。在罗尔布的视点中出现戴着各种面具的诸神。护法神挥舞着法器，对着比作恶鬼的鬼符舞蹈，然后用刀刺向恶鬼，在欢腾声中，4个小灵童翩翩起舞。牛角兽和鹿角兽等也随着一起欢舞。让剧中人一下浸沉在佛法胜利的欢愉之中。两种视点的交错，虚实相间，变换角度，丰富了表现色彩。

影片以众多的篇幅去渲染和铺陈宗教节日和佛事仪式，运用多种艺术手段去表现主人公与宗教不可分割的关系，这一切都是为了表述一种意蕴。田壮壮在介绍拍摄这部影片的创作意图时说：“盗马贼实际上拍的是一个人的自传，一个民族的自传”，“藉此把我们整个民族的精神状态，把她的苦难，她的落后，她的尊严和她的向上的东西，用电影的形式表现出来。”创作者是要通过这部电影让观众去认识“人和神，还有那种生与死的关系。”再认识一下“生为了什么？死又为了什么？人和神究竟是一个什么关系，或者和政治到底是什么关系？”《盗马贼》表现的是 20 年代的人和事，反映的是遥远西部藏族的生存状态。但是显然地，表现历史和藏族并不是创作者的真正意图。田壮壮说：“更多的是想给汉族人看，希望他们会在人和宗教的气氛中看到一点历史，看到一点现实。为什么上千年了，还是一种不能自拔的那种状态。”“希望大家对不单是建国 30 年，应该对中华民族的政教合一的社会结构作一个反思”。这些阐释，应该说，是对影片中重彩浓抹的宗教色彩，作了最好的注解。

《盗马贼》的另一个特点是淡化故事情节，淡化矛盾冲突。与浓笔重彩渲染宗教氛围恰好相反，故事情节和矛盾冲突在影片中不占主要的部分。有关罗尔布遭际和命运的场面和段落，任其呈自然发展的状态，不加铺叙和展开。全片的情节松散，不讲起承转合，由情节的片断，连缀在繁复的宗教节日和礼佛场景之中。而且，事件发展的因果关系也不依靠情节的推进去体现，而是留出开放的空间，让观众发挥联想和感觉，去补充和连接。罗尔布是个极度矛盾的人物，无论是他的生存环境，还是他的内心世界，矛盾冲突都是十分尖锐的，但在影片中都被省略了。例如他被逐出部落的那个段落，本是一场生死攸关的矛盾冲突，但是这场冲突前后只简化为十来个镜头。头人说了一句话，宣布：“赶出部落，永不收留。”罗尔布跪倒在头人面前，也只说了一句：“我一定报答你的慈悲心肠，我马上离开部落……”自此以后，这个决定罗尔布命运的头人，再也没有出现。这场影响罗尔布一生的矛盾冲突，也就这样结束了。淡化情节，淡化冲突，强调追求画面造型，音响气氛等艺术因素的综合表现，从《盗马贼》中显然可以看到现代派艺术主张的一些印痕。

《盗马贼》在艺术上还有一个特点，就是融汇现实主义和超现实主义的创作方法。在拍摄有关宗教活动的场面时，完全是纪实的，采用纯客观的手法，力求再现客观真实。为了达到真实的效果，许多场面宏大的宗教节日仪式，都是采用实景拍摄，不用演员扮演，均由当地寺院和牧民参加拍摄。一些佛事仪式拍得甚至像是纪录片。有的场面，如晒佛节等，还是在现场隐藏起摄影机偷拍下来的，这就使记录的宗教活动十分真实可信。超现实的创作方法大多运用在音响和剪辑上。如好多宗教节日和敬佛场合，画面是客观真实的，画外的音响效果却是主观的，加以夸张和强调，造成一种超越现实的冲击力。在剪辑上，通过大量的迭化技巧，使时空引伸和扩展，创造出超现实氛围。如罗尔布在儿子死后的磕长头，连用了 3 层叠印，从雪地到黄草地、流水和山路，再到寺院外和寺院内转经桶，从跨越时间和地点，引伸出画面之外的意念。还有，罗尔布去寺院祈祷，千百盏酥油灯在剪辑技巧下，突然一齐点亮，使人产生想象，好像是神的力量，让这些生命之灯发出了光芒。现实与超现实交相融汇，达到既是逼真再现，身临其境，而又与现实距离，形成间离感。从而由现实到超现实，在纯客观图象展现中，引发人们进行反

思。

从总体上看，《盗马贼》这一新的电影形态，不易为一般观众所接受，因而田壮壮说他拍的影片是给 21 世纪的观众看的。但是不管怎么说，《盗马贼》在追求新的叙事风格，为丰富电影多种叙事手法方面，毕竟具有它探索的意义。

（顾象贤）

直奉大战

1986 年　彩色片上、下集
摄制：长春电影制片厂
编剧：笑波
导演：周予　吴秋芳
摄影：王吉顺　于滨
演员：赫海泉（饰曹锟）曹杰臣（饰吴佩孚）王尚信（饰冯玉祥）

【故事梗概】

1923 年 10 月直系军阀总头目曹锟以 5 千现大洋一张选票的高价当选为中华民国大总统，组成历史上闻名的贿选政府。

贿选消息传出，各省纷纷通电反对，孙中山先生电请各方起兵讨贼，各派力量之间矛盾更加尖锐复杂，终于爆发了更大规模的军阀混战——第二次直奉战争。

北京政府陆军检阅使冯玉祥与李德全女士刚刚举行婚礼，旧友徐谦奉孙中山先生之命敦请他出兵讨伐贿选政府，冯以自己是曹之部下，军人以服从为天职婉拒，他那时的信条是不能以暴易暴。徐谦二上北京带上孙中山手书《建国大纲》，冯玉祥与夫人阅后，想起滦州起义的失败，官场的腐败，仕途的艰难，决心起兵推翻贿选政府，迎孙中山北上。就在此时，第二次直奉战争爆发了，奉系军阀张作霖挥师进关，曹锟派吴佩孚督领大军迎战，吴却想借机除掉冯玉祥。此时张作霖也派部下秘密游说冯玉祥按兵不动，倒曹之后一切悉听尊便。冯玉祥依约后撤，他说服吴佩孚派来的督战司令王承斌通电全国停战主和组成国民军回师北京讨伐曹、吴。在鸿遇、孙岳的配合下，国民军迅速开进北京，活捉曹锟，这个只做了一年零二十天的贿选总统下台了。为了对付吴佩孚，冯玉祥一面急电邀孙中山北上主政，一面请已经下野的军阀段琪瑞出山主军。摄政内阁成立，冯玉祥命部下驱逐溥仪出宫，割了帝制的尾巴。其时张作霖却违背诺言挥师入关，并企图拥段琪瑞掌政，并进而吞并全中国。张作霖设下鸿门宴请冯玉祥，段琪瑞不想让张作霖拿去冯，提醒冯玉祥脱离虎口。冯玉祥再次电邀孙中山北上，孙中山终于成行。消息传来，段琪瑞急速进京就职，执政后的段琪瑞露出军阀本性，先是解除对清废帝溥仪的监管，又下令从冯军手中救出曹锟，接着与日本签订不平等条约，镇压学生爱国运动。张作霖也阴谋开始篡权活动，想让部下接管京城卫戍司令，之后又想拥曹锟复辟。冯玉祥抚今忆昔感慨万端，当初发动首都革命本想追随中山先生为国为民轰轰烈烈，实现《建国大纲》，没想到闹成如今的局面。他又不忍心杀掉张作霖，怕再次引起军阀混战。进退两难之际，冯玉祥毅然决定激流勇退，为和平而向天下人表明自己于国于民绝无非分之想。烈士铜像下，冯玉祥与部下洒酒祭英烈，之后与李德全和儿女泣别众壮士，奔赴天台山……

【评析与欣赏】

《直奉大战》以历史唯物主义的创作态度和纪实性风格，通过导演、表演、摄影、美工以及化、服、道等各艺术部门的密切合作较真实地展现了中国 20 年代政治舞台上各派势力之间的矛盾和冲突，以及当时的社会氛围，使

全片蕴含着浓重的历史感和真实感，从而具有相当的美学价值和认识价值。几个主要人物性格鲜明，刻划得相当突出，形象塑造较为成功，当时被称为“历史巨片”。曾获得长影“小百花”优秀影片、优秀导演、优秀美术、优秀录音、优秀服装、优秀化妆、优秀道具奖，同时饰冯玉祥的王尚信、饰演曹锟的赫海泉、饰演段琪瑞的郑榕分获表演荣誉奖。

《直奉大战》涉及的历史很复杂、涉及的人物也多，当年辛亥革命虽然过去了，但革命尚未成功。由于帝国主义插手，各路军阀拥兵自重，盘踞一方，为了各自利益争战不息。影片从历史的高度来认识这段历史，抓住了历史的本质，规模宏大，气魄宏伟，既注重表现历史，又给人以较高的艺术欣赏，本片着重塑造人物，而不着力于历史事件，人物没有被历史事件所淹没，而是着力于突现历史事件中的人。使得人物形象，特别是主要人物形象，性格突出，色彩鲜明。如冯玉祥的外刚内柔，段琪瑞的老谋深算，曹锟的昏庸等等。

《直奉大战》在创作手法上表现出严谨的现实主义格局。影片重逼真性、客观性而轻主观性、表现性，刻意遵循现实主义的再现性规范，再现典型环境中的典型性格。创作者用现实主义审美观切进这段历史生活，调动电影的各种组合元素,真实地揭示出本世纪 20 年代中国社会动荡不安的历史氛围和内忧外患的社会现实；真实地塑造出历史人物，民主斗士冯玉祥的英雄形象。影片中大至时代与社会气氛，小至人物活动场景都相当考究，这一切是为了让人物与环境对话，让人物活动在具体而明确的时空之中，对人物与环境做全景式的俯瞰。

影片以直奉大战为经，以北京政变为纬，在经纬之中展现冯玉祥的性格与心理的各个层面，冯玉祥与曹锟、吴佩孚的冲突线表现他叱咤风云的民主斗士风貌；冯玉祥与张作霖的冲突线表现他反对军阀混战，爱民救国思想以及政治斗争上的某些单纯与轻信；冯玉祥与段琪瑞的冲突则表现了他的反封建意识的局限性与情感、性格中的悲剧性；冯玉祥与溥仪的冲突线又表现为他对封建余孽的深恶痛绝与彻底的扫荡精神；冯玉祥与孙中山，徐谦的关系线则表现他的政治求索意识与朦胧的民主理想。在这壮阔复杂的社会历史背景下，其他人物如吴佩孚的刚愎自用、曹锟的昏庸颟顸、段琪瑞的老谋深算，张作霖的骄横跋扈，都得以清晰展现。这种对人物性格的总体把握，使得作品具有简捷明快、大气、雄浑的特点。

《直奉大战》提供了现实主义能够在更深的层面上表现人物性格复杂性的证明，影片中的冯玉祥，充满着现代人格与传统人格的对立，这本身就是深刻的矛盾。他的反专制，反封建的民主意识、自主意识是现代人格。他寻找真理，向往光明的求索意识，反思意识也是现代人格。而中国传统文化中的儒、释、道三教合一的惰性力加上西方基督教精神，也在冯玉祥身上留下了投影，构成了他身上的传统人格。如他的所谓“君子群而不党”，他的“谦谦君子，卑以自牧”，他的真爱民而不依赖民，等等。这传统人格与现代人格的对抗，产生了警醒世心的悲剧：他从一个军阀手中夺了权，却又送给了另一个军阀。为了救国救民，却前门驱虎，后门迎狼。最后，他自己也激流勇退，这一退也体现着他性格中颇为复杂的成分；既是顾全大局，怕酿成战乱而退,又是无可奈何,不得已而为之,也是留个一身清名,独善其身而退……这个悲剧既是他性格的悲剧，又是那个时代的悲剧。影片从冯玉祥性格中的这种矛盾对立入手，表现出那一时代的浓重投影，将题旨深入到对那段历史

的反思，这明显地是现实主义的深化，同时也放射出一种现代意识。

《直奉大战》的结构样式既是戏剧性的，重因果关系，重情节链，也是立体交叉式的。这部影片发展了强化情节的戏剧性结构的魅力，以刻划历史人物矛盾性格为核心，在复杂的矛盾中呈现出历史的精神，概括出历史的哲理，具有悲壮感，这也表现影片的美学开放意识。为了再现那一壮阔复杂的历史画面，《直奉大战》多线条平行发展，影片采取平行蒙太奇手段，用蒙太奇组接，以技巧剪辑。影片中的那些矛盾线，行动线平行对比发展，如山海关下的直奉激战，衍庆楼里贿选总统的酒酣耳热，古北口战场冯玉祥率部起事前的肃穆……这种组接与对比使影片在节奏上精炼、紧凑，有条不紊，不但强化了情绪反差，也产生了新的含义，深化了主题。它使影片简繁得体，错落有致，既以经济的笔墨勾勒出众多的历史画面也产生出节奏的力量。

对传奇性的偏爱，对故事的期待，是我们民族的传统审美心理。影片从题旨出发深化情节、强化冲突，而没有去趋奉淡化情节的时尚。影片追求一种大江东去的豪放气势，形成一种慷慨激昂、波澜壮阔的史诗气度，给人以阳刚之美和史诗激情。

《直奉大战》的创作者喜于利用细节、调动视觉元素营造意图、展示性格。如冯玉祥的拒婚、劫粮饷、吃面条，吴佩孚的占卦，张作霖的骂街，王怀庆出兵带马桶、夜壶等等。无论人物造型、礼仪举止，生活氛围，音乐、效果都使人感到自然、逼真，连 15 颗印玺也像真的古物一样。影片的外景也尽量在当年这些历史人物曾经活动过的原址拍摄，如北京南苑、故宫，天津曹家花园，日本驻华使馆，山海关，古北口，九龙口等地。体现出创作态度的严谨。

创作者在展现这幅激烈，浓重的历史画卷时，对上百个大小场景和几十个人物，采用了对比统一的方法，构成全片的风貌。比如：在表现帅府、宫殿、公馆等场景时，既表现了豪华，也表现了陈旧，以及殖民地的“洋”味，使人感到旧势力的腐朽，窒息和霉味。当镜头对准冯玉祥那坚实、无华、整洁的营房，简朴、明亮的检阅使署时，调子则是明亮的，令人振奋的，给人以希望，透出生命的活力。

影片的文戏与武戏结合得也比较协调，使得整部作品在总的阳刚之气中也穿插着某些阴柔之气，恰到好处地调整了影片的节奏，丰富了人物性格。例如：直奉两军战场上空前激烈的搏杀，两军对垒时的金戈铁马，壁垒森严，军阀巨头们酒席宴上的勾心斗角，于刀光剑影，唇枪舌剑中决定或影响着民族的命运。此时的影片通过光影、色调，和镜头的运动恰到好处地表现了这群“强者”的阳刚之气。而冯玉祥与妻儿之间的柔情细语，不但增强了生活气息，也增加了形象的主体感，性格的层次感。像冯玉祥与李德全读《救国大纲》，进餐、婚礼等等细节都并非闲笔，而是山雨欲来之前的推波助澜。

创作者对“真实”的追求亦达到叹为观止的程度，如南苑练兵场上，冯玉祥指挥士兵唱军歌，和婚礼上士兵唱的赞美诗，都由真的战士演唱，虽然他们的艺术水平不如专业演员，效果却十分逼真。

像影片的主人公冯玉祥有着历史的局限一样，《直奉大战》也存在一些细微的遗憾，例如：影片表现了冯玉祥的常人一面，却在总体上有着“英雄化”痕迹。而“反面角色”则有“漫画化”的倾向。此外，对冯玉祥的解释仍缺乏一点现代人应有的文化批判意识，创作者在当时的历史条件下已经对此进行了一些探索，但是不够。不过从总体上看，《直奉大战》的确是一部

既精雕细刻又大气磅礴，属于那个时代较高艺术水准的佳作。

（春雨）

山林中的第一个女人

1986 年　彩色片
摄制：北京电影制片厂
编剧：乔雪竹
导演：王君正
摄影：张中平
演员：李秀明（饰大学生林楠）李纬（饰老倪头）丁嘉丽（饰大力神）雷汉（饰小勃带）

【故事梗概】

戏剧学院一位女大学生林楠来到大兴安岭，到处寻找来到山林的第一个女人，她同一个称作老倪头的林业工人一起进了山。因为绞盘机没运来，老倪头和青年工人拿起当年父辈用过的工具干开了，一面喊着有力的号子，这高昂的号子声，使老倪头沉入了对过去的回忆。

解放前的一个青黄不接的季节里，几个闯关东的河北流浪汉被一个扯着两个男孩的疯婆子拦住要钱，他们没有钱给，她又走远了，忽然后面传来不祥的声音，疯婆子正拖着两个孩子往水里拽，流浪汉们把娘儿仨救了出来，大男孩就跟他们一起扑奔莽莽苍苍的兴安岭，成了哥儿 8 个里的“ 小勃带 ”（俄语，苦力的意思）。解放前的林业工人的命运是悲惨的，有的惨死在砍倒的大树下，有的挣了钱便扔在窑子里，老倪头就这样结识了妓女小白鞋。

一次干活时，把头使坏，故意抽烟拖延时间，让一根 10 来米长的红松重量全朝抬二杠的小勃带压过去，小勃带不行了，身子正要塌下去，只见一个高大、强壮、粗犷的女性接替小勃带抬二杠，她叫大力神，是窑子里干粗活的丫头。她一面抬着木头，一面还金鸡独立地磕打着鞋里的土坷垃，把头气急败坏地败下阵来，小白鞋在旁看了哈哈发笑，当天夜里她就被把头害死了。

小白鞋死后，大力神便代替了她的位置，小勃带战战兢兢地来到大力神的面前，大力神把他当成小弟弟一样，给他圆梦，留他吃住，帮他攒盘缠钱回家。光复以后，回乡的路通了，小勃带在回家的路上，听说她娘和兄弟已经惨死，他撕了车票，喝得烂醉，倒在窑子门口。大力神怀抱着悲痛欲绝的小勃带，像母亲一样安抚他，他们成了莫逆之交。大力神拿出自己攒下的血汗钱，希望他在林子里成家立业，生儿育女，但是出乎大力神的意外，他没有要她，而是跑回家乡，娶了个庄户人的闺女田秀女，把她带回了大兴安岭，成了山林里的第一户人家。但是，山林里野兽出没，冬天长达半年，夏天有可怕的小虫咬，吓坏了秀女，终于有一天她跟着老板远走高飞了。小勃带沿着大车轱辘印，跑出去拼命追赶，这时，听见秀女跑了的大力神，偷偷收拾好自己的包裹，紧紧追赶小勃带。在高山之颠，大力神追上了绝望的小勃带，把他扳向自己：“ 你看看我，你看看我，我怎么就不算个女人？！ ”大力神跪下，对天盟誓要为小勃带生儿育女，重建家园，做林子里头第一个女人。小勃带也在大力神旁跪下了，祈求上天保佑，开始新的生活。

大学生林楠听完大力神的女儿的诉说，深情地说：“ 骄傲吧，你，山林的第一个女人的女儿…… ”

【评析与欣赏】

中国的文学艺术描绘大自然的艺术经验历来是相当丰富的，但是近几十年来，由于对人的生存条件的狭隘的了解，“大自然现象”受到了忽略，有关的艺术方法也随之变得单调，大自然不再有自身的生命力，不再成其为独立的审美对象，仅仅作为人物活动的背景出现在文学作品和影视艺术中。但从 80 年代初又开始出现了一批深入地探索大自然以及有关哲学课题的作品，如张承志的《北方的河》，邓刚的《迷人的海》，陈凯歌的《黄土地》等。我们所看到的《山林中的第一个女人》，在某种程度上也给人们带来了一种遥远而神秘的声音，一种生命与力的强烈跳动，人类正是由山林中走出来的，严峻的自然塑造了那些强悍的男人与同样强悍的女人，比男人更顽强的女人庇护着、养育着人类，使人类得以繁衍生息。女导演王君正是这样阐述她的创作意图：“山林的开发是在血污中进行的，山林的财富是所谓‘卑贱’的人创造的……对劳动的赞美，对自我力量的赞美，对人类征服自然的勇气和与命运进行不屈不挠抗争精神的赞美，是我们这部影片的主题。”确实，我们在山林这一严酷的自然环境里，看到了极端恶劣的自然条件，看到了沉重的艰险的劳动场景，看到了附着于残暴压榨制度上的吸血者与寄生物的众生相。同样，我们也看到了在弱与强、人与自然的斗争中所迸发出来的人的大胆搏击与开拓的精神。这种阔大雄健的精神力量，给我们带来了一种强烈的崭新的审美感受。

中国漫长的封建社会造就了中国读者特有的东方式的审美趣味，中国社会自“荒野时期”转入“农业文明”之后，便开始彻底清算生活的“荒野遗迹”，宁静与和谐的田园情调上升为士大夫趣味的“精英文化”。然而欧美几个世纪以来的“荒野的呼唤”，特别是现代派艺术所掀起的新浪潮，也开始冲击着我们这个古老而封闭的大国，中国的影坛上也可以明显地看到这种悄悄的变化，出现了一种颇为陌生的形象与美感，我们在《山林中的第一个女人》中也感受到了这种粗犷与剽悍的生活色彩。这部影片正如导演所说：“严格地讲这部影片不是一个爱情故事。在那肮脏、原始、野蛮的生活中，一切不能按常规来进行，人们之间的感情也变得粗砺、原始了。”影片中那些独特的社会习俗和人们扭曲变形的心态、情欲引起了人们很大的兴趣，那些拜山神、伐树、抬木头以及出山后的聚赌狂饮、打架、逛窑子的场面拍得都很精彩，人们在这种粗砺与原始的生活氛围里，感受到了山林怎样铸就了雄浑的人性，以及山林般养育着人类的是何等伟大的母性。独特的主题，独特的情节，独特的韵味，这是《山林中的第一个女人》所带给我们的一种奇妙而复杂的感受。

影片中的大力神的形象，是我国影坛上所出现的一个不可多得的崭新形象，凝聚了导演更多的感情与思考，她说：“爱斯基摩人讲过，‘女人离神最近，既能从最美的东西感受美，又能从最丑的东西挖掘美……’无论命运把女人推到哪一步，我的艺术使命就是不懈地挖掘和表现她们心灵中的美。”影片中的大力神，这个被压在社会最底层的妓女，通体透出一股山林的野性，这个不被认为是女人的女人身上交织融合着美与丑、粗与细。她有一身牯牛般的蛮力，更有一副豪爽的侠义胸怀，她在众目睽睽下用自己的肩膀扛起道义，一举压下林场把头的凶焰，解救了小勃带的危难，另一方面，在她的躯体里又涌动着女性的柔情和爱欲，她同样渴望做正常家庭生活中的妻子。她把女性的全部温柔体贴献给了自己的意中人，当她给小勃带圆梦以及央求他学家乡鸟儿叫的那一刻，生动地展现了这一对人间情侣忘却自己畸形和不幸

的现实处境，充满着对幸福生活的无限憧憬。这个具有旺盛生命力的女人，给予了伐木工中的弱者小勃带以爱和力量，使他由弱变强，成为一个男子汉，她的爱是女性的，是母性的，她是森林的母亲的近乎女神的形象。我们银幕上妓女的形象也见过不少，但是这部影片所塑造的妓女大力神在人性上有很大的突破，创作者站在认同的自然与人性的角度，是把她放在一个和普通女人一样的高度来对待的：在严酷的大自然与恶势力面前，妓女成了山林这一社会存在的必要，他们的心灵与肉体需要互慰，需要相互汲取力量朝前走。大力神的形象的出现，这是演员丁嘉丽辛勤努力的结果，她虽然是第一次上银幕，但由于她素质很好，准确且有力度地把握住角色性格的丰富性，因而成功地创造了大力神这个底层妇女的鲜活形象，被授予了金鸡奖的最佳女配角奖。

一位现代雕塑大师曾经说过：“一切艺术都应比匆促观众的浮光掠影具有更多的神秘感和意蕴。”如果拿这个标准来衡量《山林中的第一个女人》，人们又会明显地感到某些不足。影片有着某些闪烁朦胧的火花和神秘性的意蕴，这儿有作者对山林那一派混莽气象的倾倒，有对山林所启示的阔大雄健的力量的赞颂，这本是一首关于山林的博大的诗。在剧作中，主人公实际上就是山林本身，体现这山林的性格，不仅仅依赖于人物活动，而且也依赖山林自身的美感与精神力量，人们有理由要求在保留剧作情节力量的同时，同样也保留甚至强调剧作的“神秘感和意蕴”，更充分地展示山林的“文化”上的魅力。然而让人们惋惜的是，我们在影片上所看到的本应最富于情感力量的山林，却显得有些迟钝和冷漠，“山林”在影片中的地位被大大削弱了，它虽然给我们带来了某种新鲜的感受，但始终未能负载更为丰富的“意蕴”，这不能不说是影片的一大遗憾！

另外，影片涉及新旧两个时代，编导设计了大学生这样一个人物，起着穿针引线的作用，既可以自由表现不同的两个时代，还可以表达一种现代人的思考。但是由于影片没有赋予大学生以有血有肉的灵魂，因而形象苍白无力，大学生思考的旁白使画面本身具有的内涵在一定程度上抵消了原有的神秘韵味，破坏了影片风格的和谐，这也是构成了影片的一个不小的失误。影片在旁白和表演上有独到的追求和探索，因此获得第七届金鸡奖（1987 年）中的最佳录音奖（来启箴和吴凌）和最佳女配角奖。

（邓烛非）

城市假面舞会

1986 年　彩色片
摄制：长春电影制片厂
编剧：秦培春　崔京生
导演：宋江波
摄影：雷献禾
演员：吕凉（饰罗汉）张伊（饰唐小云）陈晓轩（饰舒炎）

【故事梗概】

80 年代的一个盛夏，半个世纪未遇的酷热。

青年管道工“罗汉”为诗人舒炎修理厕所时不负责任，明明当时就可解决的毛病，却让人家去登记，排号，还学响壶叫，折腾得舒炎白跑了一趟。罗汉和女朋友萍芬去食堂吃饭时遇见一个叫霸王的小伙子调戏萍芬、两人到旧仓房决斗，规定一人打一拳，还要面带微笑……

舒炎收到一封绝命信，署名：一个 22 岁的姑娘，却查不出地址，他为此焦虑自责。

罗汉和几个朋友要到东山去旅游，在公共汽车上他们用刚学到的哑语戏弄售票员，引起真哑巴的愤怒抗议。

苏州纺织厂的青年女工唐小云喜爱写诗，却屡遭退稿，从东山返回上海的列车上，罗汉发现唐小云有轻生的念头，这个调皮的青年忽生善念想帮助唐小云走出忧郁，为了搭话他冒充舒炎，读起诗集，唐小云误以为遇见了真诗人，罗汉也慷慨地答应帮助她写诗，但要求她把诗作先寄给一个叫罗汉的，由他代转。

罗汉回到拥挤、狭窄的家里，很快就忘了唐小云，直到她给他寄来两首诗，为了救人一命，罗汉只得骗人骗到底，趁真舒炎急着要他修下水道的机会做手脚接近舒炎，舒炎终于答应他，真给唐小云改诗了。罗汉又在暗中帮舒炎的老母调房子。

罗汉偷偷用录音机录下舒炎的评语，然后写信寄给唐小云，唐小云在他和舒炎的帮助下懂得了希望是生命力的支撑点，她发现生活里到处都充满了阳光……

唐小云的诗作终于在《太阳周报》发表，人们为成功者庆贺。稿费寄到罗汉的车间，他把钱转寄给唐小云，晚上还要自己掏钱在大饭店请客。他不愿再欺骗唐小云，便来到苏州，给唐小云留下一封信，要她以后将稿子直接寄编辑部舒炎收，他也向女朋友说明了自己不是诗人。从那以后罗汉开始认真做起本职工作，不给人家捣乱了。

罗汉为居民连夜查找水管的漏水处，却被一个女青年误以为是伺机做案的流氓，舒炎狠狠地砸了他一砖头。舒炎去找唐小云，罗汉的骗局自然被揭穿，人们摸不透他行骗的目的。

已经成为诗人的唐小云到《太阳周报》来找当初曾把她遗忘的恋人：青年诗人方冕。她与正在修厕所下水的罗汉迎头相遇，却认不出他了，罗汉吹着口哨离去，哨声似乎唤醒了她的记忆。

【评析与欣赏】

和中国当代社会一样，长影的电影创作到了 1986 年发生了重大的转折，标志之一就是，某些按照传统美学创作的影片更加纯熟、厚实。同时产生了一些无论从影片本体，还是文化、审美角度都堪称“新电影”，带有某种实验意义的作品，其中的代表作就是宋江波的《城市假面舞会》。

《城市假面舞会》的“新”主要体现在两方面，一是影片体现出艺术家对人的重新发现；二是也同时体现出艺术家对电影本体、电影特性的重新发现。

和同为“第五代”的某些艺术家不同，宋江波对人的发现更多地体现在他对当代大都市下层社会小人物的关注。在这些微不足道，而不是叱咤风云的小人物身上体现出传统社会首先在道德文化上的解体，以及新的价值观尚未确立。一方面人性在沉沦，一方面人性在复苏，这些小人物对传统价值的否定与认同，撞击与回归都是历史的必然趋势，都是当代社会的正常现象，而创作者对当代青年心理和都市中人与人之间关系所进行的这种形象的剖析，正是对新旧交替的当代都市生活状态的一种表现，是对现代人生存方式的一种探寻。它渗透着艺术家对现实的冷峻思索，对人类未来的远远的昭示。就如一面多棱镜，折射出我们这个多元的社会的整个生活氛围。

创作者是通过他的艺术形象来体现这种对社会、历史和人的发现的。

《城市假面舞会》是一个假定性很强的故事、带有创作者强烈的主观色彩。影片把主人公的自我发现分成春、夏两个季节，在影片中这两个季节是交叉进行着的，假如我们非要理出一个传统故事来，那么影片实际是以主人公罗汉在春天里人性的萌动为主要叙事线索的,而夏季则主要体现为人们(其实是艺术家）对罗汉的评价。

青年水道工罗汉（一个古怪的名字）总以一种很不严肃的态度对待工作，对待生活，为诗人舒炎修理下水道时，他想揩人家的油，人家拒绝了他，他就吹口哨模仿响壶的叫声，害得舒炎白跑了一趟，他却为此得意洋洋；他用刚学会的几句哑语和售票员开性玩笑，结果被真哑巴发现，换了一顿臭骂；他把清凉油抹进鸡的眼睛里，惩罚了小贩，占了小便宜……他浑浑噩噩地生活着，处处寻开心，恶作剧，他不屑于也不可能思索什么自身的价值，人生目的等等，因为他是小人物，是为生来“高尚”的人服务的，他对诗人舒炎的恶作剧在开始时，潜意识中就有着寻求平衡的意味，一个没有文化的小人物只能如此了，“他的小恶，是由于社会的某种挤压和对自身价值的认识不清所造成的。”很难说这时的恶是他的假面还是真面，反正人身上都有善和恶的因素，只不过在某种境遇中把某一部分暴露出来了。罗汉最终就是在一个偶然的境遇中重新发现了人生、重新发现了自己，而开始逐渐改变对人生和自己的态度的。一次郊游中，在回家的火车上，他偶然发现对座的一个年轻、美丽的姑娘唐小云因诗作屡遭退稿和个人情感生活的挫折而产生了轻生的念头，为传统道德观所驱使——人，不能见死不救，于是他极其笨拙地承担起冒充诗人，拯救生命的责任，这对一个连“隐喻”都写不准的水道工实在有些力不从心，但罗汉还是认真去做了，对一个小人物来说，救人一命无论如何都是神圣的，何况又是救一个年轻的、美丽的、有着诗的幻想的生命呢？为了一个崇高的目的，罗汉成了一个有些卑劣的骗子，先是骗得唐小云的信任，以为他是著名诗人舒炎，从而产生希望；继而他又拿着她的信和诗冒充唐小云去骗得舒炎的指导，为此，他甚至不惜再一次在舒炎家的下水道上做了手脚，仅仅是为了进一步和诗人接触，在做“英雄”的过程中，罗汉

逐渐感到人生很可爱，人与人可以很融洽，他主动帮助舒炎的老母调房子，他对女友由无所谓到关心起来，他对邻里之间的困难也开始有耐心地帮助解决。最后，唐小云的诗作终于公开发表了，她真的成为诗人，人们不再邀请罗汉这个冒牌诗人参加诗人的聚会。“夏天”就要到了，唐小云来到编辑部寻找恩师舒炎，她和刚刚为编辑部修好全部厕所下水道的罗汉迎头相遇却形同路人了，罗汉认出了唐小云，他又吹起了当年郊游时的那首口哨曲，挽着女友萍芳，向小巷深处走去……

——人的改变和醒悟，人对生活的认识和对自身价值的认识常常不是自己事先设计好的，或者由某种外来的强制性所规定的。人对人生和自身的发现的确带有偶然性，人的真伪的确很难用绝对分明的价值标准区分得清清楚楚，尤其当一个社会正处于变革时期。当社会提供了人们有可能向更高层次的精神境界追求的时候，当新旧价值观交替的时候，什么是人的真面？什么是人的假面呢？罗汉最终抛弃了诗人的假面，但在人的层次上，他却通过救助别人的行为，唤醒了自己，也唤醒了别人，诗人舒炎不就从一个简单自省的文化人，转为用实际行动帮别人了么？也许罗汉始终没有从内心深处意识到自己心灵上的升华，但是，他毕竟超越了昨天，超越了自我。我们的社会有这样一些人，许多人都曾像罗汉这样活着，我们每时每刻都在像可爱的罗汉那样经历着失落与重新发现的过程……

社会和历史的发展为新一代电影家提供了重新认识人，重新认识人性，重新解释人的可能。

新一代电影家这种对人的重新发现也直接体现为对电影本体的重新认识。对电影特性的重新发现。宋江波比较喜欢意大利的新现实主义，因此，他的《城市假面舞会》保持着对下层社会小人物的热切关注，他在表现这些小人物的生态与心态时，并不靠强化的戏剧动作，而是遵循着生活的自然流程，表现着小人物的平常的生活与心理：退休后，闲极无聊的爷爷专给报纸挑错，把“更正启事”作为作品，小孙子在电线杆子上为奶奶寻找换房启事，小伙子们打赌看谁能把一个不相识的，充满忧郁的美丽姑娘逗笑……没有人为的故事，没有强化的性格，很像一个人在向我们娓娓述说着家长里短。但是，《城市假面舞会》又处处可见创作者的“诗化”判断：诗人舒炎，在忏悔没有及时救人时的大帆船镜头，那总也冲洗不净的墙壁，罗汉深夜修下水道遭人误打的无词歌，唐小云在编辑部迎头遇上罗汉却再不相识的镜头（反复 3 次），过份幽长的走廊，过份清静的巷子，布景化的编辑部……还有那些独特的音响运用：罗汉与“霸王”为女友而决斗，两人脸上带着笑容，银幕上却发出大树倒裂的响声；罗汉被舒炎击倒时的超自然的响声；贯穿全片的口哨音乐……

音响、音乐、构图、光影，那种声画对位、与声画分离，都成了创作者表现主观意识的有机元素。镜头突破了传统叙事功能而兼有表意的功能，成为创作者主观意识，人的发现的直接体现。这种写实与写意的结合，纪实与诗化的结合，再现与表现的结合，人的发现与电影可能性发现的结合，充分体现出新一代电影人的自觉。

在长影的电影艺术发展史上，《城市假面舞会》的确有着一个承前启后的位置。影片标志着当时新一代电影家踏着前辈那厚实的肩膀，可能达到的高度，也预示着他们后来的发展趋势。

有人曾认为宋江波的某些作品显示出创作者的善良，显示出某种温情，

这是一种肯定与认同，也可以视为一种批评。温情是任何社会的润滑剂，很难想象一个社会如果没有了润滑剂会怎样？但是温情有时也会使创作者的目光不像自己想象的那么冷峻，也会影响作品应有的深刻性。

（春雨）

老　井

1987 年　彩色故事片

摄制：西安电影制片厂

编剧：郑义

导演：吴天明

摄影：陈万才　张艺谋

美术：杨钢

作曲：许友夫

主要演员：张艺谋（饰孙旺泉）梁玉谨（饰赵巧英）吕丽萍（饰段喜凤）牛星丽（饰万水爷）谢舒衍（饰亮公子）平兰庭（饰孙福昌）赵世基（饰疯二爷）

【故事梗概】

80 年代初。在太行山深处的老井村。高中毕业生赵巧英高考落榜，回乡务农。巧英是个容貌俊秀、心地高远的姑娘，她向往着山外的大千世界。巧英热恋着高中同学、同村小伙孙旺泉。旺泉壮实、倔强，他们有着共同的志向。但旺泉的爷爷为留住旺泉，也为了给旺泉的弟弟旺来换得娶亲的钱，硬要他做年轻寡妇段喜凤的倒插门女婿；而段家需要顶门立户的男人，也频频催促早日成婚。巧英、旺泉决定离家出走。爷爷大怒，砸锅摔盆，硬是将二人拦截于村头。事情僵住了。正在这当口儿，旺泉爹因打井被炸死在井下。爷爷的压力，爹爹的遗愿，使旺泉不得不屈从老辈的安排，与喜凤成了亲。

多少代，老井村吃尽了缺水之苦。祖祖辈辈不停地找水打井，但只留下一眼眼的干窟窿。这年又逢大旱，为争一口井，老井村与石门村发生了几十年未曾有过的械斗。双方棍棒相向，一个个打红了眼。旺泉拼死跳入井洞，为老井村争得了一口井。

家乡严重缺水的现实时时煎熬着旺泉，一种代代承袭下来的愿望，一种沉重的历史责任感犹如磐石压在他的心头。没有爱情的家庭生活，更使他把全副精力都投在打井上。省水利工程局孙总工程师在视察时发现了这棵苗子，便推荐他参加了县办水文地质学习班。

旺泉学成归来。得到党支部及老井村全体村民的大力支持，旺泉毅然全身心投入到勘探井位的繁忙中。执著追求爱情的巧英，决心帮助旺泉打成水井，然后一起出走到更广阔的世界中去闯荡人生；支书的独生子，绰号“亮公子”的旺才也一直追求着巧英，这次也加入到这个行列。为了相同又不尽相同的目标，老井村的几个年轻人风餐露宿、翻山越岭，终日奔波在莽莽的群山之中。

老井村历史上第一口以科学方法测定的井位终于破土动工了。全村人轮番上阵，旺泉几乎把命都贴上了。但意想不到的沉重打击骤然从天降临：井壁坍塌，“亮公子”旺才被土石掩埋，惨死在井下；旺泉、巧英危急中被堵进侧窑，方才幸免于难。生死关头，这对挚诚相爱的恋人，终于解脱了世俗的束缚，紧紧相抱。

井需继续打，资金耗尽了，旺泉爷带头捐出了自己的棺木；全村人也都将家中仅有的财物：自行车、木料、被褥……捐了出来，巧英把自己准备的嫁妆以及买回后因大山的阻隔而收不到信号的电视机也拿了出来，然而她自

己却到山外去寻找人生旅途中那新的生活和理想。

井，终于打成了，井旁的黑色石碑上镌刻着“ 千古流芳 ”4 个大字和老井村的打井史。

【评析与欣赏】

影片《老井》是一部严肃的社会主义现实主义作品。它依托一个太行山区农民为摆脱贫困挖井不止的故事，通过新时代愚公移山精神的表层描写，深刻揭示了生存在这块土地上的人们历史和现实的文化心态，以及在当前社会大变革时期所发生的曲折和积极的变化。影片从一口老井开掘开始，展现千年历史中的重负和坚韧不拔的生存伟力，写出了中华民族的缩影。

影片《老井》为我国银幕的现实主义深化作出了突出成就。从内容到形式，它都严格恪守了真实再现的原则。无论在人物关系、情节铺排、细节运用、镜头设计、场面调度、表演、声音、色彩、服装、化妆、道具等各个方面，都严格地要求纪实，追求生活的逼真再现。镜头运用基本保持正常视角，镜位以全景、中近景为主，很少用人物特写，尤*d 不用强调面部情绪的大特写镜头，不强制观众的注意力和表面的煽情，让观众通过平实的生活画面，冷静地去思索和引发联想。但是，影片在现实主义开拓的同时，又有总体把握上的象征，在表现形态上追求纪实性和表现性的交融结合。老井本身就是一个总体的象征，它既是生命之泉，又把浩阔的天空囿限成一个禁圈。其它如人与羊群激烈争水的场面，透过对水渴求的写实画面，表现了人的生存的艰难和对命运的抗争。疯二爷的两次填井，表象上是疯人的行为，同时他又作为一种象征，代表着愚昧贫困的受害者和见证人，引起人们对历史和现实的深长思索。两个村子仅仅为了一口活命水，你死我活地械斗，这种表面上的英雄壮举，包含着历史的辛酸。瞎子唱曲的场面，盲艺人们吹吹打打，全村男女老少兴致盎然，旺才等青年起哄来个“ 荤的 ”，老井村的这幅行乐图，反映了自然贫困引起的文化贫困，文化贫困带来的精神饥渴。从这生动逼真的精神现象中，反映了民族几千年来历史的悲喜。影片即使是在平淡、细琐的日常生活中，也不乏匠心安排的表现意韵。旺泉重复的 3 次倒尿盆，景别和机位不动，只是门上的对联由新变旧而发白，隐喻了农村生活凝滞单调的按固定轨迹运行的因循状态。同时，还从旺泉 3 次不同动作和步态中找出差异，第一次他打开房门后，小心地探头向四周张望，第二次是无所谓地懒洋洋走进厕所，第三次则是步履麻利，心安理得，传神地表现了旺泉在传统力量面前，从被迫屈从到自觉融入的心理变化过程，喻意深长。

《老井》在真实和现实主义基础上的表现性，把深沉与昂扬，细腻与粗放，热烈与冷峻，得体地结合起来，形成相反相成，浑然一体的艺术特色。影片在深层开掘和宏观把握上，追求深沉与昂扬的结合；在艺术结构上，则追求细腻与粗放的结合，把事件的过程删繁就简，腾出篇幅展示广阔的生活，采用传统手法对人物进行精雕细刻。如喜凤和旺泉的新婚之夜，用了一个 160 呎的镜头，没有一句对话，把这一对缺乏爱情的夫妻，从痛苦、隔膜、抽泣、劝慰到初次感情交流，细致入微地层层递进，刻划得真实细腻。再如他们为儿子起名的段落中，把喜凤起名时的幸福感和自豪感，以及旺泉从不满亲事到知道要做父亲时不无欣慰的适度温情，在一个长达 215 呎的近景镜头中，纤毫毕现地表现了他们真实的心理过程。这种强烈的对比和相反相成，也运用在色彩上。影片以类似农民画的大红大绿、五色缤纷作为彩色基调，在大

俗中求大雅，在古朴中见现代，这既符合当前农村的实际生活，又富有民族特色和现代感。在特定的情景中，还采用强烈的色彩对比，如械斗的场面，在一片白色的雪地上，一群身穿黑、蓝色衣服的群众，全是灰蓝的冷色调，用以烘托拼杀的强烈情绪。这些高反差、强对比的色彩象征，包含着丰富的历史文化内容。把贫困落后的生活状况，置于色彩鲜活的强烈反差之中，引发在灿烂阳光下这出壮美悲剧的意蕴。

《老井》直观形象的逼真感，题材把握的历史宏观气势和开掘的深入，求表现于再现，寓象征于纪实，使它在纪实层面上生发出象征层面，拓宽了影片的思想容量和美学容量，为丰富中国特色的电影美学开拓了广阔道路。

生活是艺术创作的源泉。这是一个颠扑不破的真理。《老井》之所以能够达到如此感人至深的艺术效果，是同该片的导演及摄制组主创人员坚持深入生活分不开的。在拍摄之前，导演吴天明曾几次带领摄制组的主要创作人员，到山西太行山区农村深入生活，在石玉裕村，他们看到的是那满山坡没有打出水的黑窟窿，是误把他们当作中央派来的打井工作队的村民们那一双双热切期望的眼睛。这里是曾经为革命作出过重大贡献的老区，但物质上的贫困从未泯灭他们的生活信念，他们用红红绿绿的夺目色彩装扮自己，装点江山。半个世纪乃至一个多世纪以来，他们就是一直这样拼命地挖井、寻水、求生存。这一幅幅动人的景象使创作人员们禁不住热泪滚滚。在经历了这样的生活体验后，他们找到了叙述《老井》的语言、表现《老井》的色彩、反映《老井》的风格，同时也找到了表现《老井》思想的许多生动的生活细节。如：“羊与人抢水”、“农民为抢井械斗”、“旺泉、喜凤在床头为胎儿起名”等，使影片在贴近生活的形态上有了不寻常的表现力。更由于情节的发展、情绪的积累，当影片最后刻着“老井村打井史”的碑文在银幕上拉出时，它已不再是简单的文字符号，而是表现为一种深沉的历史思考，带出沉重的历史感，调动起观众的无限联想。

《老井》的出现，为中国西部电影增添了新的光彩。影片受到文艺界和电影界的热情赞誉和高度评价，认为《老井》“象征着整个民族的命运”，“体现了民族的生命力”，“是一种宏观的历史思考”，称誉《老井》为“最有声势的影片”，是“中国新时期电影第一个十年的春雷”。

1987 年 10 月 4 日，《老井》在第二届东京国际电影节上获大奖和国际电影评论家特别奖、东京都知事奖，张艺谋获最佳男演员奖。东京国际电影节是世界 7 大电影节之一，也是国际影联认可与戛纳、威尼斯等国际电影节相等的亚太地区最大的电影节。这次《老井》获大奖，它标志着中国电影走入世界第一流的行列，具有划时代意义，引起世界瞩目，在中国电影史上是一个里程碑。

（焦思温）

红 高 粱

1987 年　彩色宽银幕故事片
摄制：西安电影制片厂
编剧：陈剑雨　朱伟　莫言
导演：张艺谋
摄影：顾长卫
作曲：赵季平
美术：杨钢
主要演员：巩俐（饰我奶奶）姜文（饰我爷爷）滕汝骏（饰罗汉大爷）刘继（饰我爹）

【故事梗概】

17 岁的九儿嫁给了十八里坡 50 多岁的老财李大头，村里人都说李大头有麻疯病，九儿爹为换一头骡子把女儿给了麻疯病老头。

出嫁那天，九儿怀揣一把剪刀，抱着必死的决心。轿行至青杀口，这里有百十亩高粱地，突然从高粱地里杀出个劫道人，不但要抢走轿夫们的工钱，还要将新娘子九儿拉进高粱地。那个叫余占鳌的轿头，胆子大，瞅空子呐喊一声扑了上去，轿夫们一齐上手拳打脚踢，把劫道人送上了西天。

九儿又坐进轿里，瞪眼看着余占鳌，余慢慢上前，将她露在外面穿着红绣花鞋的脚送进轿内，从这一瞬间起，九儿和余占鳌就心心相印了。

3 天以后，九儿爹接她回门，行至青杀口，又杀出一个蒙面的劫道人，将九儿劫进了高粱地，惊恐之下，九儿发现此人就是那天救她的轿夫余占鳌。两人相对激情迸发，就在高粱地里相亲相爱耕云播雨，从此后他就成了九儿的男人。

几天后，九儿从娘家回来，不知谁杀了李大头，伙计们议论纷纷，不想干了。第二天，九儿以坦诚的语言，大度的胸怀，劝住了众伙计，大家都从心眼里佩服她。

大伙收拾完麻疯院，余占鳌醉熏熏地来了，他对伙计们胡说八道，惹得九儿生了气，她让伙计们把余占鳌扔进了空酒缸里。正在这时，四乡闻名的土匪秃三炮来了，他劫走了九儿，放下话说：“ 若凑不齐所要的大洋，明天就来青杀口抬尸首。 ”

伙计头罗汉和伙计们，东拼西凑了 3 千块大洋，将九儿赎了回来。余占鳌酒醒后，知道了此事，跑到狗肉铺找秃三炮算账，把刀架在三炮脖子上，三炮声称，只为了那 3 千块大洋，用脑袋担保说绝没伤害九儿，余占鳌见他说得真诚，饶了他一条性命。

余占鳌来到烧酒房，见九儿和伙计们出新酒，他竟在酒篓里撒了一泡尿。说也怪，被他撒过尿的这篓酒竟成了喷香扑鼻的好酒，后来九儿就给他们的酒起了个名叫“ 十八里红 ”。

一晃 9 年过去了，余占鳌和九儿在高粱地野合所生的儿子豆官也已 9 岁了。这时日本鬼子来了，杀人放火，把罗汉捆吊在树干上，让狗肉铺的伙计将他剥皮示众，杀一儆百。罗汉骂不绝口，至死方休。九儿当晚搬出老酒，让伙计每人喝一碗，去打日本鬼子。他们在大路上挖了大坑，埋了地雷，要打鬼子的埋伏。九儿在给打鬼子的伙计送饭的路上被鬼子的机枪杀死了，余

占鳌和众伙计们抱着土雷向日军冲去，日本军车炸飞了，那帮伙计也全死了，九岁的豆官在尸堆中找到了余占鳌，爷俩站在九儿的尸体旁，静无一言，九儿脸上凝固着微笑。

【评析与欣赏】

电影《红高粱》改编自莫言的小说《红高粱》和《高粱酒》两篇作品。影片承续和发扬了原小说的立意，具有丰富的浪漫精神和浓郁的传奇色彩。它以影片中人物的后代的口吻，讲述一个他“爷爷”、“奶奶”当年的人生故事，灌注进创作主体充分释放的生命自由意志，恣肆汪洋，坦荡狂放。“爷爷”“奶奶”们和红高粱一起构成大自然与人类生命力的象征意象，生得畅快，死得壮丽，谱写了一曲生命的颂歌。

影片《红高粱》的特色在于广征博收，八方荟萃。它把当前国内的两种主要创作路子，一种讲究画面造型，强调主观意念，一种注意故事情节，塑造人物性格，二者融而为一，即有好看的故事情节和有特点的人物性格，又在其中渗有创作者主体意识和有意味的画面形式，成为一种别具一格，富有“杂交”优势的电影形态。影片还从一个新的视点去写中国农民，不是向后寻根，而是向前看，寄一种未来的人格，写民族的人格理想。但在具体的人物描述时，采用实处着手，从规定情景下具体人物的性格出发，使意念通过人物的行为和动作自然地流露出来，达到了大虚大实，实中出虚，两极相通。这种艺术辩证法，在影片叙述方式中也有体现。它用画外音连系全片，但与一般影片的画外音不同的是，“我”的声音，既不是客观的叙述，又不是纯主观的剧中人物的心声。“我”既是剧中人的后代，就有某种参与意识，但他主要是起叙述作用，于是又产生一定的间离效果。这种画外音使时间处理有了极大自由，凡是可省略的地方，便用画外音一笔带过，凡是重要的段落，就浓彩重墨，尽情挥洒，充分发挥了以虚补实，以实带虚的艺术魅力。

《红高粱》奔放、热烈、阳刚、壮美，艺术风格具有整体的象征性。影片一开始的“颠轿”就给人亢奋、强烈的情绪感染。由轿把式“我爷爷”领头，几条粗嗓门唱起节奏鲜明的颠轿曲，四个光脊梁的壮汉，头皮刮得发青铿亮，八条腿左扭右拐，四副肩膀上下起伏，他们前后进退，蹦着跳着，直把轿杠在左右两肩甩来甩去。飞扬的黄土，艳红的轿子，黝黑的身子，靛青的裤子，掺和着呜呜咽咽的唢呐喇叭；侧逆光里，镜头来回跳动，各种景别，各色画面，黄红黑白，色彩斑驳，构成了一组独具民俗风情的颠轿舞。这支迎亲队伍，如同腾云驾雾一般，把小轿颠得像浪里扁舟，在轿内，“我奶奶”的扯头巾，揣剪子，一颦颜，一扬眉，两厢对应。一边是无拘无束，恶作剧式的自寻欢娱，一边是小心翼翼，静观默想，动静结合，张弛对照，不仅为影片自由而强烈的生命意识一开头进行渲染，也为“爷爷”“奶奶”们不平常的一生作了铺垫和暗示，富有象征意蕴的颠轿，也许是象征了颠簸的人生，也许是隐喻着命运对于人们的戏弄。影片中“野合”一场戏怎么看？创作者通过仪式性的场面，和高粱地气氛的渲染，来表现一种纯朴的人的本性，作为电影语言，可以说是神来之笔。“我奶奶”3 天后回门，被一蒙面大汉拦腰抱入高粱的密林绿海间，高粱被撞开又合拢，高粱既左躲右闪，又前堵后截。“我爷爷”用脚左蹬右踏，踩出一块圆形的圣坛。“我奶奶”仰天而卧，“我爷爷”双膝跪地。银幕上出现的是一片热烈、兴奋、疯狂摆动的高粱。随着耀眼而辉煌的阳光喷射下的高粱舞动，这时镜头上升，出现了一个俯瞰

的大全景，仍在劲摇狂摆的高粱之中，传出几声惊心动魄的唢呐声。在这里，高粱成为影片中一个角色，参与了表演。它们不断闪过造成的强烈动势，在各色光斑中显现的灵性和神秘感，既象征着男女主人公洋溢着的生命活力，又像是他们心灵的律动，揭示出细微和复杂的心绪，产生了超画面的丰富联想。

影片《红高粱》还以空间环境的优选和动作处理的仪式化，增强影片的浪漫色彩和史诗感，表达生命的崇高、神圣和神秘的感觉。影片选择的空间环境，主要的有两块，一是高粱地，一是酿酒作坊。高粱地里经常闹鬼，透出神秘的意味。作坊里风雨剥蚀的院墙，天门一般的门洞，大得出奇的酒缸和酒碗，引发一种远古的感觉。在这种神秘和远古的环境中，把一系列生生死死的场面拍得像一种仪式。如颠轿时的又舞又唱，敬酒神时的喝酒摔碗，出征时的燃酒为誓，最后“我奶奶”死后，豆官大声诵念祭词等。这种仪式化，再加上尿入缸中成好酒，“九”的数字反复出现，结尾时的日全食，既表现了民族、民俗的特征，又加浓了影片的传奇和神秘色彩，增强了全片的新颖感。

可以看出，影片在叙事方式上是比较贴切地继承了中国古典艺术的传统，如章回小说的白描手法，完全是用行动而不是用意念象征或心理描写来展示故事。这就比较通俗，易被观众接受，而且富有观赏性。另外，在造型语言的运用上也极有特色，如：高粱、石桥、土围子、酒缸、大碗、烧锅等等，都是一般老百姓比较熟悉而我们现在却又很少见到的东西。这些东西不只是作为纯客观的消极的背景，也不是那种以观念为指导象征的处理，而是情节所必需的，是生活中常见的而又有艺术表意、表情性的，能给观众以强烈的视觉冲击，极有艺术感染力。

影片的创作者在艺术思考上有些地方是很细腻的。比如两首歌的两次运用，是颇具匠心的。第一首是“妹妹你大胆地往前走”，用在野合以后，是充满希望的、高亢的、鼓励性的，体现了两颗心灵的共鸣；九儿死后再出现这首歌，再加上孩子“上西南”的呼喊，表达了“爷爷”对往事追忆的失落感，同时又包含了对她在另一个世界里的祝福，并使观众回忆起整个故事。第二首是“好酒”歌，用得也很好，第一次突出表现人们酿酒之后的愉快情绪，这里用了一个静止的镜头，但每一个人的表演又是不相同的；歌的第二次出现是“爷爷”领唱，表现出一种自信和对敌人的蔑视。每首歌的第二次出现，都产生了一种升华的效果。

《红高粱》影片上映之后，在评论界和观众中引起强烈反响，尽管褒贬不一，事实上影片也有不少缺陷，但它在中国影坛的冲击力却是不容忽视的。可以说，《红高粱》的问世，把近年来我国电影艺术的探索推向了一个新的阶段，使新时期电影语言的创作，开始了一页新篇章。

《红高粱》在国内获得 1987 年广电部优秀故事片奖，第八届金鸡奖最佳故事片奖等多项奖励 ;在国际上 1988 年 2 月 23 日于第 38 届西柏林国际电影节上轰动了国际影坛，夺取了金熊奖桂冠。为我国电影在国际上赢得了荣誉。

（焦思温）

孩 子 王

1987 年　彩色遮幅故事片
摄制：西安电影制片厂
原著：阿城
编剧：陈凯歌　万之
导演：陈凯歌
摄影：顾长卫
美术：陈绍华
作曲：瞿小松
录音：陶经、顾长宁
主要演员：谢园（饰孩子王）张彩梅（饰来娣）杨学文（饰王福）徐国庆（饰老黑）

【故事梗概】

在云南插队 7 年的“老杆”，意外地得到通知，让他去当教师——孩子王。知青老黑送他去学校，他们路过原始森林的山坡，现在满眼都是残桩断木，恍若世界末日的复活节岛。到了学校，陈校长分派只念过高中一年的孩子王去教初三。学校十分简陋，教室是茅草竹棚，宿舍上见天日。老黑坐上竹桌，竹桌倒坍。孩子王坐上木椅，木椅跌翻。上课时，学生没有课本，每天只是照着黑板抄写课本。学生们画了奚落老师的漫画，旁边写着：这是老杆儿！孩子王对学生宽容，但在课后百无聊赖。他把石碾上的木框抬起又放下，将披在肩上的空衣袖来回晃动，又对着镜中变形的脸上吐口水。

用功读书的学生王福识字 3 千多，但不会作文。孩子王于是不再让学生们抄课文，告诉他们不用抄书，“不管抄什么，反正是不能再抄了！”他让学生自己出题目，自己写，随便写，把自己想写的“老老实实地写出来。”

女知青来娣借给孩子王一本字典，条件是推荐她当音乐老师。这时学校翻盖校舍，初三班负责砍竹子。王福与孩子王以字典打赌，说他记述明天砍竹子的作文，今天就能写好。他和父亲连夜砍好竹子，并在当晚写完作文。第二天，王福说他赢了。孩子王告诉他记录一件事的作文，永远是在事后，但同意把字典送给王福。王福承认输了，不要字典，借去每天用心抄写，而且表示以后还要抄更大的字典。

众知青来看望孩子王，他给大家“上课”，念的课文是：“从前有座山，山里有个庙，庙里有个老和尚讲故事……”大家跟着循环反复地念，永远没有止歇。

孩子王由于不抄课文以及与学生打赌而被解除教职。来娣来探望，他把来娣编曲的歌教给学生。他们唱的是：“一二三四五，初三班真苦，识字过 3 千，毕业能读书。五四三二一，初三班争气，脑袋扛在肩膀上，文章靠自己。”

孩子王回去了。临走前，他把字典留给王福，写条说：“王福，今后什么都不要抄，字典也不要抄。”当他再一次走过复活节岛时站住凝立，仿佛也是焦残树桩中的一个。这时，多次出现过的牧童再度飘然而去。烧荒开始了，漫山烟雾，渐渐地火势减弱，最后只剩下一缕轻烟，半边残阳，一座空荡荡的教室，还有枯树上悬挂着的形似犁铧的钟……

【评析与欣赏】

《孩子王》是一部探索影片。它是我国第五代导演的代表陈凯歌的代表作之一。影片问世后曾在电影界和观众中引起很大反响。一部分人因它异于常态和票房不高而有异议，电影评论界却认为这是一部艺术精品，艺术上圆熟，把探索影片提到了一个新的高度。

探索影片与传统影片相比，不注重于讲述故事。从表面层次上看，《孩子王》只是以不怨不怒的平静态度叙述了发生在文化大革命中一个知青当教师的普通事件。但是透过这个表层的事件，传达的却是远为深沉的意蕴，在表面平静下隐藏着强烈而尖锐的批判锋芒。这种批判由浅而深地分为 3 个层次。第一是教育的层次。孩子王老杆是一个只念过高中一年的知青，阴差阳错却要让他去教初三的课，这本来是“文革”浩劫中的不正常现象，但更不正常的是学生上课竟没有课本，让他们天天去抄黑板。教学方法也是多少年不变的老一套，学生抄，讲段落大意，说主题思想。孩子王想改革这一套旧的教学秩序，启发学生独立思考，然而他失败了，以被革职而告终。离开学校时，他告诫学生说，什么也不要抄，字典也不要抄。“什么也不要抄”，这是对旧的教学方法的彻底背叛，是对缺乏创造精神的传统教育制度的根本否定。第二是关于文化的层次。影片从对教育的否定，把批判的锋芒指向民族的旧文化传统。影片创作者认为传统文化的基本特征就是循规蹈距和周而复始的循环。这些传统文化中的消极面束缚着人的独创性，成为我们今天民族性灾难的成因，把对“文革”的批判，深入到审视民族的文化背景。影片中有两个段落是意指传统文化批判的。一是孩子王夜读字典。老杆好不容易从来娣那里弄到了一本字典，在油灯下深夜细读，这时画外有 5 个声部，众多的声音同时以古典唱诗的形式反复诵唱“百家姓”、“千字文”、“孟子见梁惠王”和“乘法口诀”。这些音响在翻阅字典时不断交织，重复不已。字典是传统文化的象征，通过这些混合音响的陪衬，喻示着传统文化的僵死与重复。二是孩子王给众知青讲课。他们齐声念着“从前有座山，山里有个庙……”不断反复诵念，而且声音愈来愈大，后来还加进了教室外学生们重复这首周而复始的儿歌的声音。接下去有一个镜头，表现了孩子王的若有所思和目瞪口呆。多少年来旧文化的循环往复，现在又在孩子们的身上出现了，说明了习惯势力的顽固和对新一代的残害。第三是关于人的层次。从教育反射文化，再由文化折射到人。陈凯歌自己说《孩子王》就是“面对我自己的，相当于文化的作品”、“集合了我对文化、人的尊严和人的价值的思考。”影片精心摄取了南方的山林景色，把人与自然相互观照，意在强调人的博爱精神，唤醒对自然的爱，在保护大自然中求得人性的完美与和谐发展。其中关于复活节岛和牧童与牛群的设计，反映了创作者这种思想感情的外现。所谓的复活节岛，其实是一片被砍伐和烧焦了的树桩群，这些人形兽状的焦枯树木，作为大自然的摧残和扭曲，在影片的开头和结尾先后两次出现。一边是原始森林的郁郁葱葱，一边是荒寂涂炭的焦枯世界，无须多加注释，创作者的寓意自明。影片中出现过 5 次的牧童与牛群，与情节没有必然关联。这个身穿白衣，手执竹杖的牧童，伴随着悦耳的牧笛，悠然的牛铃，飘然而至，飘然而去，超俗出世。有一次孩子王自告奋勇地要教他念书识字。但是牧童却对他的殷勤毫无反应，冷漠置之。这个牧童的形象，创作者是把他当作未来的象征，当作具有独立精神的新人出现的。牧童与牛群象征着摆脱了读书

识字的文化束缚，他们自由自在，没有失落纯真的天性。每次他们的出现都是和秀美和谐的自然环境融为一体，寄寓着创作者追求的那个自然、舒展，合乎人的本性的理想境界。

《孩子王》在艺术表现上，采用朴实，简洁的手法。拍摄上基本上是全景电影，不去人为地制造特殊光效，也不过多地运用技巧。摄影机基本固定，镜头不用推拉移动，至多是用摇镜头。没有闪回，也不用快速对切的蒙太奇。全片追求我国古典艺术的意境和表现方法，把写实与写意的手法结合起来，在真实地再现中传达出一种独特的哲理意韵。这在画面造型上，首先是选择最有代表性的现实环境，不加任何抽象的造型因素，但在其中设置一些可以引起联想的具象造型材料，创造出一个宽广的想象空间。如在影片字幕之前，有一个学校全景的画面，一共用了十个镜头，开始在雾中渐现，然后云开雾破，游云飘来浮去，红土地上的校舍明了又暗，暗了又明，然后在夕阳中渐渐变黑，在暮霭中隐没。这个画面是全片之纲，是“斗转星移，天道运行”的象征。这座校舍代表着教育和文化，它处于天道运行的中心，自早到晚，斗转星移，自然界时序不断更迭，但这座堡垒始终在画外“逍遥游”的歌声中纹丝不动，永不变更。影片的结尾再次用了十个镜头，依次去表现在烧坍后烟气缭绕中的校舍，空空荡荡的初三班教室，以及在红土地上的枯树，枯树上的那只钟。这前后两组空镜头，前面的象征传统文化，旧的教育制度根深蒂固，不可更移。结尾告诉人们，孩子王的改革失败了，人去室空，但是学校还存在，教钟照旧高悬，旧的秩序不会更改，老一套的传统仍然在这里延续，生活还得照原样下去。

影片十分注意声音的处理，把声音与画面并重，让声音作为一个重要的创作元素出现在影片中。全片对音乐和音响整体构思了讲究的声音总谱，根据不同的画面，加以精心设计。有的画面如果没有声音的配合，就无法表达完整的意义。声音与画面有时是声画合一，有时是声画分立，构成一个复合的音响空间，配合、补充、发挥、延伸了有限的画面空间，形成强烈的艺术效果。在声音表现上，同样采用了写实与写意相结合的手法。一方面，全部采取现场同期录音，追求逼真的声音效果；另一方面，声音的真实并不停留在纯自然的效果上，而是从真实地再现，进而追求更为强烈的表现色彩，使声音成为艺术手段。例如影片中许多声音都源自生活的真实，连不断出现的“野唱”，也都是特地到哈尼族那里去实地录制的，因为山地民族无拘无束的歌声，可以更真实地营造出一种“逍遥”的气氛，表述出“心中无喜亦无悲，走来又走去”的感觉。在追求声音的表现色彩时，如画面中拍摄初三班学生抄写课文，画外的声音是有节奏地响着“嗒嗒嗒”经过强调了的粉笔声，以及犹如千军万马从桌面上奔沓而来的铅笔声。这种夸张的抄写课文的声音，则是写意的，突出了“抄”的音响，加强和深化了“抄”课文的视听印象。再如影片最后烧坍的那个场面，声音的处理完全是写意的，同时采用了声画分立的手法。画面上出现的是漫山遍野的火焰，在烟气缭绕下似隐似现的校舍，但画外的声音却是学生的玩闹声，大树倒裂声、牛铃声、口哨声，以及“从前有座山，山里有个庙……”的齐诵声。这些声音参差混杂，交错加入，而且愈来愈强。然后又随着火势的削弱，烟焰的飘散，这些声音也渐渐地减弱下去。这个声音分立的镜头段落，声音成了极有感染力的艺术手段，丰富了画面的含义。

与某些探索影片相似，《孩子王》也有不注重故事情节，含义过于曲折

隐晦的趋向，思想大于形象，影响了广大观众的接受。但是不可否认，这批中国电影的年轻一代的创作者勇于探索，敢于创新，毕竟在突破传统，丰富电影表现手段方面，起到了功不可没的开拓作用。

《孩子王》于 1988 年获第八届电影金鸡奖导演特别奖，最佳美术奖。

（顾象贤）

井

1987 年　彩色遮幅故事片
摄制：峨眉电影制片厂
编剧：张弦
导演：李亚林
摄影：李宝琦
主要演员：潘虹（饰徐丽莎）李志舆（饰朱世一）林达信（饰童少山）

【故事梗概】

故事发生在 50 年代末某市。

晨曦微露，区轻工业科副科长朱世一从家门口蹬上自行车，穿过东胡家小巷，到红旗制药厂去蹲点。在热气弥漫的洗瓶车间，他看到身单力薄的徐丽莎因体力不支失手将一筐瓶子翻落在地。后来，他从厂长那里知道，徐丽莎自幼丧母，父亲在国外，因为出身不好，大学毕业后，被分配到区办红旗制药厂当洗瓶工。

朱世一倾慕徐年轻貌美，对她百般殷勤，并想法把她调到了实验室搞科研。徐丽莎到实验室，正好施展自己的专业特长和聪明才智，同时对朱世一也产生了好感。徐丽莎第一次去朱家作客，朱母十分热情，徐丽莎感到十分温暖。朱世一与徐丽莎终于结婚了。哪知婚后不久，朱世一母子就变了脸。徐丽莎竭尽全力干着繁重的家务活，得到的却是横挑鼻子竖挑眼的责难。徐丽莎怀孕了，但由于手头有一项科研项目急待完成，她毅然去医院做了人工流产，却遭到婆婆和丈夫的百般谩骂。朱世一说：“ 找个老婆，既要能当小姐看，又要能当丫头使。 ”徐丽莎感到失望了，提出了离婚的要求，但得不到有关方面的批准。

到了 80 年代初，徐丽莎研制成功了抗病毒新药，填补了制药业的一项空白，一下成为有重大发明的工程师，省科技界的风云人物，还上了电视。而朱世一因为“ 文革 ”中的错误，在政治上失势了。于是他将怨恨全都转发到徐丽莎的身上。徐一回家就要挨朱的冷言恶语，甚至耳光。徐丽莎的助手童少山十分同情她的不幸，并敬重和暗中爱慕着徐丽莎。朱世一则抓住徐与童的一张合影，恶狠狠地威胁徐丽莎：“ 你别以为自己有多么了不起……你那点本事算得了什么？名声一臭，你什么都完蛋！ ”徐丽莎的工作成绩也引起了一些人的嫉妒、猜疑和中伤。

徐丽莎再也忍不下去了。她多次提出离婚的要求，甚至搬到实验室去住。但工厂、街道的干部，甚至在井台边打水、洗衣服的妇女都以注意影响为由，三番五次地进行说和。为了争得做人的尊严，徐丽莎鼓起勇气，向童少山表露了自己的心迹，要同他一起开辟新的生活。但童少山却吞吞吐吐地说：“ 我们不能脱离现实生活……要想做点事情，总得有所牺牲…… ”徐丽莎彻底失望了。

深夜，徐丽莎精疲力尽地瘫坐在井边的石条上，幽幽的灯光照在她的脸上，她对着小巷里的井，久久地凝视着，沉思着……

【评析与欣赏】

影片《井》是以现代女性的婚姻纠葛为独特视觉的，具体的则是通过徐丽莎爱情婚姻的悲剧命运观察、认识、剖析社会和人生。

影片的时间跨度长达 20 多年，从历史纵深上透视徐丽莎坎坷的命运。50 年代后期，徐丽莎是个美丽、善良、聪明、能干的女大学生，但是因为“出身不好”只能丢掉专业去当洗瓶工。这时，朱世一凭借“左”的政治气候获得的权势和保护者的地位，轻而易举地就得到了徐的爱情。影片尽管没有用更多的篇幅展现 60 年代狠抓“阶级斗争”的政治生活，但依然在夫妻生活中渗入阶级斗争的影子。徐丽莎被歧视、被压抑，忍受着朱世一母子的摧残，忍受着心灵的孤独和悲苦。正是“左”的时代，孕育了徐与朱这一畸型的婚姻。但是，徐丽莎并没有为个人的不幸而消沉，而是努力通过事业上的奋斗来解脱个人生活的痛苦，性格深处蕴藏着很强的独立意识。80 年代，改革开放的时代大潮激发出徐丽莎生命的活力，不仅功成名就，而且唤起了她的自我意识和人格尊严。她再也不甘过那种没有感情的生活，不甘再忍受丈夫的狭隘、凶狠和污辱。她想挣脱不幸婚姻的枷锁。在朱世一的淫威下，她愤恨地宣布：“我就是不爱你！”而她对童少山则是默契与融洽。在绵绵的细雨中，他们被生活牵引到一把伞下，她喃喃地祝愿这雨应永不停歇。她热烈地追求美好自由的生活和真挚的爱情，然而，却为根深蒂固的世俗偏见所不容。徐丽莎无非是想与没有感情的丈夫分道扬镳，追求自己的生活，却引起了来自上上下下、左左右右的劝阻、逼迫，甚至刁难、中伤。像那口古井一般幽深、黑暗、可怕的“左”的余毒、中国几千年的封建伦理道德观念和传统文化心态，默默地、合理地将徐丽莎一步步地逼向深渊，使她身败名裂、无地自容。就连她所倾心的童少山也怯懦地拒绝了她纯真的爱。这一切使徐丽莎不得不产生一种“哀莫大于心死”的幻灭感。她终于被丈夫朱世一、个别领导、井边的绕舌妇、懦弱的童少山等形成的合力压垮了。

影片令人惊颤，发人深思。它不止是写了徐丽莎个人爱情的被毁灭，而且带着深沉的历史感，反映了两种文化，即日益生长的现代文化和日趋衰亡的封建文化，又交织，又相撞的实质。虽然改革大潮涨起，社会生活发生着不可逆转的变化，但以朱世一等为代表的文化背景构成的无形力量，仍在顽固地挣扎着，左右着人们的感情和价值判断。男尊女卑、嫁鸡随鸡嫁狗随狗、女子无才便是德、男女授受不亲等等构成了徐丽莎的悲剧因素。影片结尾未急于对徐的命运作出结论，而使之处于模糊的尚无定向的阶段中，她究竟是跳井了还是没有跳？她自尽了还是仍然活着？这个没有结尾的结尾激发着观赏者丰富而多维的审美想象。她的命运走向，没有被画上句号，而是让观众把问题带到银幕外去思考。从接受美学角度讲，这样的结局更耐人品味。这是贯穿全片的现实主义精神的一种升华。当然，观众有理由期望徐或许不会再重蹈被封建礼教所葬送的祥林嫂的历史旧辙，有可能挣脱世俗压抑、自我压抑而开始新的人生里程。导演对生活作出的富有内在力的开掘使全片的艺术性更加充满内在魅力。

影片最突出的审美艺术价值在于塑造了徐丽莎这一血肉丰满，很有现实感，并独具个性魅力的人物形象。她聪明能干，有理想，有创造精神，不乏锐意进取之心之力，但同时又比较脆弱。她憎恶世俗，比较清高，但同时自身也未能摆脱世俗。她承受着传统文化积淀的压抑，有心抗争，却因缺少斗争性而常常随遇而安，自忍自受。在 60 年代知识分子身上，忍辱负重、“自我道德”完善、复杂的心理因素所造成的局限性往往很突出。这种局限性表

现为带有分裂型的复杂性格。徐丽莎她不能摆脱传统文化、道德观念的束缚而超越自我。她的悲剧也是性格的悲剧。

著名影星潘虹对角色深刻的理解和成功的表演，使徐丽莎这个人物形象的思想感情、情绪心态表现得非常真切、自然。她把徐的忧郁、懊恼、痛苦、悲愤乃至于绝望的感情一层一层地表演了出来。她设计的动作朴实、自然、贴近生活。比如，徐丽莎因体力不支失手把一筐药瓶打碎，周围一片责怪声，她默不分辩，低着头捡碎玻璃碴，当不慎把手划破时，手一缩，眉一蹙，把徐忧郁、失落的心态充分地表现出来，以引起观众的共鸣。又如她在做人工流产后还不得不提桶端盆去井边洗衣服时，那满脸委曲、痛楚的神情、由于体质衰弱而趔趔趄趄的步态都引起了观众的同情。再如影片最后徐瘫坐在井旁石条上的情景：她点燃了一支烟，思索着，交织着痛楚，呆呆地注视着井。演员赋予这形象一双凄然自伤、怅然自省的目光，最后表情越来越冷，直至绝望。这一场戏使人感受到女主人公彻底毁灭的命运。潘虹有层次的表演真是撼动人心。潘虹是用自己的身心去感受、去捕捉的，因此演来朴素、真挚、深切，具有撼人心魄的艺术感染力。

《井》的形象体系和镜头运动淡雅、细腻、自然、流畅，以情动人。影片中以大量生活化的细节，展现了人物的具体关系，增强了人物的动作性。我们看到徐丽莎笨手笨脚地到井边提水；清晨买菜受婆婆的责难；向婆婆缴钥匙；人流后婆婆和丈夫毫无体谅地谩骂；井边街坊四邻的议论和劝解……正是通过这些家务琐事，描写了一个知识妇女在家庭中的卑下地位。

影片十分讲究造型因素的动作和镜头语言的丰富性，其景别、角度、色调、设计都颇为精当，浑然天成。比如，当我们看到银幕上一个大全景：清晨，徐丽莎和丈夫从屋里出来，向小巷深处走去，前景是围着井台洗菜洗衣服的街坊妇人，她们叽叽喳喳，嘴不停地说，手不停地动，而徐丽莎则不停地走……那多层次的构图，那具有隐喻性的井的造型，那柔和、清淡的色调和光线，融合起来，构成了综合形象，在总体上为我们提供了丰富的感知条件，使我们被深深吸引住了，感受到了生活浓郁的生活气息和文化氛围。

影片运用对比的手法来渲染新时期社会的开放，进步和蒸蒸日上。如对徐与外商洽淡、接受电视台采访、在授奖大会上，包括徐的助手小高与记者新型的恋爱关系以及东胡家巷里的阿凤嫂的第二次婚姻的选择，都采用了明朗的影调拍摄。而对朱家呢：一条狭窄阴冷的巷子通向朱家黑漆漆的大门，高筑的围墙，室内黑红色的老式家具，构成一种沉闷、封闭、窒息的家庭空气。这在造型设计上创造出了典型的环境氛围：外面世界明亮、生机勃勃；朱家灰冷，死气沉沉。客观环境对比是富于思想涵义的。它构成了人物情绪、思想、感情变化的依托。徐一离开朱家就变得年轻漂亮、愉快能干，可一回家，就变得痛苦忧郁、麻木冰冷。最后徐丽莎离家时，留下了一串插在门上的钥匙。这里出现一个精彩的特写镜头：门上的钥匙在不停地晃荡。这是多么有意味的镜语。影片结尾的一组镜头也是令人回味无穷的。夜阑人静，四周漆黑，唯有悬在那正待安装自来水管的沟壑上的几盏小红灯凄凄然然地在徐丽莎的身后闪着微光，俨然象征着一种警告，与她嘴里含着的香烟火花遥相呼应。四周是那样地静寂，远处偶尔传来婴儿的啼哭、兰兰不顾外婆阻拦奔跑的哭声……一切又恢复了平静。徐在死的边缘徘徊。但她并不一定会投井自杀，正像东胡家巷即将安装自来水管以替代那口井一样，她也会冲出“井”的桎梏，走向新的生活。影片就是这样通过生动感人的艺术形象，饱

含悲怆之情，近乎愤怒地揭露和批判了传统文化中的腐朽因素。

该片获意大利第 19 届陶尔米纳国际电影节最佳影片二等奖;潘虹获最佳女演员奖，并因塑造了徐丽莎这一角色而被评为第八届“金鸡奖”最佳女演员奖。

（何静）

人·鬼·情

1987 年　彩色片
摄制：上海电影制片厂
编剧：黄蜀芹　李子羽　宋国熏
导演：黄蜀芹
摄影：尹力行　计鸿生
演员：徐守莉（饰成年时的秋芸）王飞飞（饰童年时的秋芸）裴艳玲（饰钟馗）李保田（饰秋文）王长君（饰秋母）姬麒麟（饰张老师）

【故事梗概】

80 年代，某剧团正在演出河北梆子《钟馗嫁妹》，著名女武生秋芸主演钟馗获得巨大成功。落幕后，秋芸从后台折射镜中看到无数个钟馗向她走来，她面对着自我和钟馗两个世界。

50 年代秋芸不过 7 岁，她看父母在土台上演钟馗戏。不懂他们演的是什么，但在她眼中，父母动人而有光彩。

冬去春来，这个流浪的戏班子在一个破庙里歇脚，秋芸和孩子们玩着嫁妹的游戏。追逐中她躲进了堆满草垛子的麦场。突然发现母亲和一个光脑袋男人躺在草垛子里，她惊恐地喊叫着跑回破庙，在炕上对着佯睡的父亲哭着要妈妈，父亲不动声色，吹灭了油灯。

第二天戏班子又要出发，秋芸环顾着装车的人们。戏班子里无数的光头在她眼前晃过，令她迷惑，她开始用一种陌生的眼光看待母亲。

一天晚上，戏正演到钟馗敲门叫妹，却不见钟妹上场。小秋芸跑到后台，听到人们对母亲私奔的闲言碎语，又在前台看到观众砸台，父亲开始落魄了，她好伤心。

世态炎凉，周围的孩子们也欺负她，她仰面朝天，绝望地哭着。

又一天，土台上正演《长坂坡》，扮赵云的小伙子临上场时突然犯病，一时无人替代，在一旁的秋芸无意中哼了二句唱腔。就这样，她第一次登台演出，挥洒自如地表演赢得一片喝彩。这一下把秋父气坏了，他怕秋芸跟母亲一样学坏，不许她学戏，于是带着女儿离开戏班子。

后来，秋父还是被女儿好学的精神感动了。他亲自教她练功。秋芸决心不唱旦角，改学武生。秋父带着女儿一路兼程投奔新的戏班子。秋芸 10 岁就能一赶三演《群英会》，被省团的张老师看中，在张老师的一再劝说下，秋父终于同意女儿到省剧团学戏，自己也离开戏班回乡种田。

秋芸长大成人，却仍是“假小子”打扮。当女伴们叫她“假小子”时，她十分生气。为和她们一争高低，她把自己化妆成小花旦。张老师劝导她学好武生，切不要三心二意。有一次，秋芸在麦场加紧苦练，却不知张老师在草垛子后关心着她。在一个月色朦胧的夜晚，张老师终于从墨暗中走来，向秋芸敞开内心的隐秘。秋芸听后慌乱害怕，扭头就跑。后来，剧团撤了张老师的戏。秋芸看见屋里张老师那刚从乡下赶来的农村媳妇和 4 个孩子，一阵痛楚辛酸。张老师发现了她，告诉她自己要调走。

秋芸决心再不唱戏，老父不顾女儿申辩又把她赶回剧团，并告诫女儿学戏就得成名角。

在举国遭劫的年代里，秋芸留长辫、称妇道。文革后，她恢复练功，一

心想演钟馗。后来，终以一出《钟馗嫁妹》闻名中外。一次，秋芸回家，老父倾其家底操办酒席，夸耀女儿。秋芸在笑谈中流露出孤独。

她一个人走上村口的土台。她决心一辈子嫁给舞台，独自傲立台中央，坚定，威严神圣。

【评析与欣赏】

影片《人·鬼·情》是一部写戏曲艺人历经人生坎坷的影片，是一部不可多得的佳作。它以独特的视角和新颖的电影语言，运用现实主义和浪漫主义相结合的手法，对人物的内心深层进行了开掘，真实地塑造了一个有追求、有成就，也有失落的戏曲艺术家形象，感人至深地坦露了人生的复杂心曲。影片不仅着重写人，而且着重写人的内心世界、写人的哲理。导演并不是拘泥于秋芸作为普通人的生活流程，而是注重发现了戏曲演员区别于一般常人的生活特点，把现实与舞台完美地揉和一起，赋予影片独特、完美的艺术特色。

影片展示秋芸的坎坷生活道路以及对她那孤独女性的心理流程的揭示，将一个受压抑于伦理桎梏、受禁锢于世俗樊篱的事业上的女性强者和生活中的失落者，立体地呈现在观众面前，并通过秋芸的生活历程感受时代的声音和政治的风云变幻。

特征之一：影片结构严谨、脉络清楚。全片由 3 个框架组成。一是实的，即秋云的真实经历。二是虚的，即钟馗的戏，打鬼，嫁妹。3 是实虚结合，即后台人们画上各种脸谱的生活，真真假假的交替行动。整个情节中第一条线索是生活中的秋芸，当遇上困境时，呼唤钟馗为之“打鬼”——扫荡压抑人才成长的妒忌之习和流言蜚语等陋习；另一条线索是舞台上的钟馗始终站在呼唤地位，深情“嫁妹”——望妹嫁个好男人；最后，是两条线索交叉碰撞——“人鬼对话”。

以上 3 个框架是通过 3 种叙述方式展开。①靠叙述性语言再现了秋芸从童年到成年 35 岁的苦难生活。影片客观地以一种较为全知的视角如实地反映着秋芸那坎坷、孤独的一生：母亲的偷情和私奔、艺术生活的艰辛、爱情的受挫、成功后的被妒以及婚后的不幸等等。②对钟馗的叙述，这是一个完全由戏曲来表现的虚幻的神鬼世界，这个世界对秋芸的心理世界起着十分重要的“宣泄”和“补偿”作用，每当秋芸命运受挫时，钟馗总是从另一世界观照着她。③“舞台生活世界”，这是介乎于秋芸与钟馗之间的现实世界，为“秋芸世界”与“钟馗世界”的转换作了必要的衔接。它既有叙述性，又具有强烈的表现性，特别是影片开头时的一组镜头组接的化妆，那多面镜子中秋芸和钟馗的多次对视，都为后面的两种世界的交流作了铺垫。当秋芸在舞台上获得成功后，遭到了不少人的嫉妒和暗算，如在一次演出《三岔口》中，她悲苦欲绝，孤身一人坐在化妆间内，钟馗从半开的门里走来，秋芸忍受不住痛楚，边往脸上抹油彩，边长嘶呐喊。镜头又对着钟馗，钟馗满眼含泪地望着门缝内低声抽泣和仰天大哭的秋芸，这为高度强化的情绪，移置于心理上的默契配合，钟馗不是阴鬼的化身而是与人“缝合”在一起的内心世界写照。

3 种叙述方式的独特风格，实现了再现与表现、写实与写意、真实和假象的综合显示，导演其用心就在于把全然对立的两个世界结合起来，相互交织、相互映衬、相辅相成，构成了现实与非现实、戏剧与非戏剧、叙事与非

叙事的成功综合。

特征之二：影片着力渲染人物的内心活动及人物对某一事件的最强烈感受。编导没有按照时间和事件的顺序来写秋芸的“成长过程”，却把许多事件“过程”推至后景，它淡化了情节，强化了情绪高度，浓缩了戏路。例如：秋芸生母出走的一场戏，影片只写了舞台上秋芸的母亲没有登台演出，不见踪影，只见剧组人员议论纷纷。至于秋芸的生母怎样出逃？逃跑时的内心矛盾及慌张状态都没有在银幕上表现，只有大量的镜头表现后台的议论、慌乱和秋芸的痛哭，人们对她投以卑视的目光，幸灾乐祸的眼色及化妆台空荡荡的景物。这些镜头表现了秋芸的主观感受。由于母亲的离开，造成了小秋芸心灵上的痛苦，这对于小秋芸人生道路上埋下了不幸的种子。影片编导成功地把握了这场戏的主次取舍，拍出了特有的“滋味”。又如：秋芸跟张老师到省剧团去了，秋芸父只一人回乡耕田务农，在分别时，并没有表现父女俩依依不舍的离别之情，而是出乎意外地秋芸没有见到父亲，她坐上吉普车走了。此时，秋芸父正孤苦地蹲在墙角树下。镜头便转到了一只被遗弃的小狗，影射秋芸父当时离开女儿的痛苦心情。在这里，导演对镜头的处理达到了挥洒自如的境界。再如：秋芸与张老师分手的一场戏，影片设计得非常别致。在那个时期秋芸和张老师的感情根本不易愈合。影片没有表现张老师的被批评，也没写他们如何被歧视和多么痛苦，而是冷静地表现了张老师与妻子婚姻的不和谐；表现了张老师对 4 个孩子的喜爱及组织上对他的照顾，表现了张老师内心的苦痛和秋芸对张老师的深深同情。

特征之三：影片含蓄，又富于哲理，它的理性评判不依赖于说教，而是更多的借助于故事和人之情感来表现。例如：影片对秋芸的生父，没有正面的表现，而用了隐蔽的手法，使观众从中感受到秋芸生父一生的坎坷命运。又当母亲告诉她“后脑勺”是她的生父，并带去见生父时，在面馆里看到了“后脑勺”，秋芸细细观察着生父的身影，而“后脑勺”始终没回过脸，这些镜头给人以深层思考。影片就是用许多在男尊女卑的社会里最能触及女性痛楚的细小事件来揭示秋芸那孤独的女性心灵，促使秋芸的精神寄托向钟馗靠拢。秋芸把自己和舞台形象钟馗融为一体，“我即是他，人即是鬼，鬼即是人”，道出了某种艺术哲理。又如：养父送小秋芸进省戏校的一场戏，影片只用了一个大全景，表现秋芸告别故土的情景。那清晨、那城边、那没有行人的街头、那清冷的意境，表现了浓郁的离别愁绪。接着，当小秋芸上车走了以后，镜头才缓缓摇向小街的一角，出现养父一个人蜷缩一边的画面，表现了秋父悲伤的心情。再如影片结尾，让秋芸面对钟馗吐露心声：“我已嫁了，是你让我嫁给了舞台”。此话点明了秋芸人生的困苦和内心的孤独。她深深感悟到只有在内心真诚的钟馗世界里、在她献身的艺术世界里，自己才能得到解脱。

《人·鬼·情》以鬼的人性与人的鬼性，两者交替、对比，集中刻划了秋芸的精神世界、情绪体验和心理轨迹，以其对人生的深刻挖掘展示了独特的艺术魅力。

本片由上海电影制片厂著名女导演黄蜀芹执导。她曾先后执导了《青春万岁》、《童年的朋友》等具有个性特征的影片，表现了她坚实的艺术功底，在观众中产生一定的影响。她的好几部影片曾在国际电影节上得了奖，其中《人·鬼·情》荣获 1988 年巴西里约热内卢国际电影节大奖“金鸟奖”。同年，又荣获第 11 届克雷黛国际妇女电影节“公众大奖”。

（朱琪）

给咖啡加点糖

1987 年
摄制：珠江电影制片厂
编剧：郑华
导演：孙周
摄影：郑华　王穗光
主要演员：陈锐（饰刚仔）李凤绪（饰林霞）彭立志（饰肥仔）杜萦（饰刚仔小弟）吴剑华（饰阿龙）

【故事梗概】

刚仔是个广告个体户，一天，他在照相机镜头里偶然发现街边的浙江补鞋妹林霞，顿时便被深深地吸引住了。为了接近姑娘，他把自己和朋友家中的鞋全搜罗到林霞的鞋摊上，林霞戒心重重，只埋头干活，却不搭理刚仔；刚仔毫不在意，一有机会就表现对她的亲近，争着替她付饭钱，还邀她参加伙伴们的废墟集会。

忧郁的林霞是从乡下逃婚出来的，对都市生活充满好奇之心，感到兴奋，但仍然一直本分地守着补鞋摊。刚仔的出现，使她觉得似乎寻到了某种依靠。

废墟集会十分刺激，伴随着强烈的节奏，一群青年狂跳着。尽管朋友们不赞成刚仔与林霞来往，但刚仔却从心底喜欢林霞。在朋友肥仔帮助下，刚仔与林霞繁频交往，逐渐加深了感情，刚仔就是在画广告时也记挂着林霞。

这天，林霞母亲来信让她回乡下“换亲”，她顿时情绪低落。肥仔绞尽脑汁，把林霞骗到刚仔住处，闷在家中无精打采的刚仔一见站在门口的林霞，一下子激动万分。他带林霞去咖啡厅喝着又苦又涩的咖啡，林霞向刚仔道别。

一日，林霞正在路边电话亭拨电话，一巨型桔色卡车急驶而来，它为躲过摔倒在路中间滑旱冰的孩子，而拐向电话亭呼啸而过，把林霞吓得半天回不过神，当刚仔赶来安慰，她突然扔下话筒逃去，又险些撞上迎面开来的车，亏得刚仔及时赶到将她抱住。这次意外事故使林霞迅速靠近刚仔，他们朝夕相处了一段时光。

还在那废墟之上，两人深情拥抱。林霞要走了，但却恋恋不舍，刚仔更是需要她，虽近在咫尺，仿佛又象隔着万水千山。林霞终于走了，刚仔恍如梦散，无限惆怅。

面对这近在咫尺的情人，刚仔的小弟似乎全不知晓，他有自己感兴趣的生活与追求，他和小伙伴们“观察”社会、理解人生，他们属于未来。

站在平台护栏旁，刚仔望着这群欢蹦乱跳的小伙伴们，他的眼中流露出一种困惑与期待的神情。

【评析与欣赏】

张艺谋种了一茬“红高粱”，“西北风”以其粗砺强劲、特有的雄健所向披靡于整个中国影坛的时候，不甘寂寞的“东南风”轻轻地吹拂而至，珠影的“都市电影”以另一种风韵引人注意。它们根本无暇回视“爷爷奶奶”去承载历史的重负、宏扬我们民族生命的庄严坚韧与伟力，而是把摄像机推向繁华喧嚣、充满生机的南国城市，极其新潮地展现了都市人在商品经济大潮的凌厉冲击面前所产生的追求奋进以及新的精神困扰和文化错位的尴尬。

《给咖啡加点糖》便是使每一个处于工业文明最前沿的都市人都感触弥深的普遍的社会人生状态与心态。他们走来走去、忙忙碌碌，在茫茫人海中不停地寻找着什么：爱、价值、精神的依托和归宿……似乎有所得，又似乎一无所获，从终点又回到起点，于是便有数不清的憧憬与追求、快乐与忧愁、烦扰与焦灼，也就产生了一个又一个关于都市人的故事，电影《给咖啡加点糖》正是以其所表现出的现代人尤其是现代青年困惑而苦闷的超前意识而令电影为之惊愕，也令世人刮目相看。

《给咖啡加点糖》以精美的画面、流畅的剪辑给人们创造了完全不同于荒漠边陲穷乡僻壤的全新的视觉世界：正处于体制改革、观念嬗变的急剧变化之中、繁杂无序却富于活力的南中国都市和喧嚣的氛围，构成了影片主人公们的生存环境。在这里，光与色的运用、声与画的组合都孕育着造型的力度和视听的冲击：高耸入云的各种建筑鳞次栉比摩肩接踵，硕大无朋的麦氏咖啡瓶矗立街头，花样翻新的各种广告无所不在地充斥着每一个够得着的空间，而川流于其间的则是滚滚东流和骚动的人流、变幻莫测的溢光流彩、狂热奔放的霹雳舞、流行音乐的震荡，还有小弟手中的录音话筒、刚仔通过直拨电话向广播电台点播歌曲、每一扇窗户后都有着那一方电视荧屏画面在闪动……影片以完全视听化的手段所铺陈的现代都市的文化色彩绚丽斑斓，令人目不暇接。

然而在这里，关于环境的叙述显然已不仅仅是对人物活动背景的静态的随意性的描写，而是聚合升华为具有了动态功能的都市现代文化形态，成为影片中不可或缺的重要的独立的银幕形象并赋予了深远而重要的意义，它以文化的深邃而强劲的力量正悄悄却坚决地改变着人们的一切思维方式、情感方式、行为方式、生活方式及生存方式……人们舍弃了他们所熟悉的感性的直接交流方式，而陷入到如潮水般涌来的理性与符号的重重包围之中；人与人之间的关系仿佛比以往亲和密切了许多，又似乎是更为疏远了；人们虽然有幸告别了物质生活的贫困，却随即又陷入到一种深刻的精神困惑之中；人们毫无疑问地获得了更大的自由与自在，但同时也日益受到孤独感，对生命的焦灼感不安全感的困扰与威胁。喜悦与困惑同在、自由与孤独共存。这就是每个都市人所无法躲避的生存状态与心态。

刚仔无疑就是这样一个自由而孤独的都市现代青年。他拥有一个没有父亲即没有权威的家庭，不必压抑委屈自己而顺应服从父亲的意志愿望，他尽可以自由自在地成为他自己，传统的永远富于魅力的父子代际冲突主题被化解在思想独立各行其事的兄弟关系之中。而在社会角色里面，刚仔被安排成一个专拍广告的个体户，聪明能干而且极富创造力。在商业化社会的激烈得近乎严酷的竞争里，他能独立自信地把握自己的命运，具有摈弃传统的生活方式，成功地发挥自己最高的智慧才干的可能与权利。于是，他生活得有声有色有滋有味，忙忙碌碌地工作也忙忙碌碌地享受。然而，就在他获得家庭与社会所给予他充分的自由的同时，也就意味着他将失去他相熟已久的那份安全感与归宿感，于是，他旋即又被巨大的灵魂的孤独漂泊游荡无依无靠迷惘凄惶所攫住而无从逃避。在残垣断壁的废墟之上，刚仔对林霞作的那段有关“空虚”与苦闷的极具现代意识的心理剖白便是最好的印证，尽管把它组接在刚仔的身上还显得有些过于深沉和生硬。刚仔在喧嚣嘈杂的都市里茫茫人海中犹如一叶孤舟漂泊无定。影片还向我们真切地显示了刚仔精神自救的心灵历程：巨大的心灵孤独并没有使他回归自我、超越自我重塑一颗坚强的

心灵，而是把他导向“ 逃避自由 ”（佛罗姆语）之途。突然有一天他在摄影机镜头里发现了一个宁静的港湾：在一片熙来攘往嘈杂喧闹之中，掩身于拱门阴影下的修鞋女林霞，她那与商业化大都市情调格格不入的恬静、自然与淳朴深深地吸引住刚仔，诱发着他的想象，激活了他的热情。这格格不入的恬静使他心神向往之，使他义无反顾地向那片宁静驶去，想‘ 给咖啡加点糖 ”。这种“ 发现 ”的方式和“ 发现 ”本身都在确信无疑地传递着假定性和非真实的信息，而且在影片情节的发展推进中，也还不断地传递着和阐释同样的信息：林霞看到刚仔的墙上贴着自己的放大照片时说“ 我没有这么大。 ”这一对热恋中的情人虽然各自为对方身上所表现出的陌生的美而相互吸引，但却不能彼此理解、沟通心灵。他们各有各的苦闷，却因分属于两个文化层次而难以沟通：刚仔对农村的重要婚姻形式——换婚一无所知，林霞也总是用茫然不解的目光注视着刚仔，他们之间亲近如同恋人，又遥远得如路人。因此，他们永远不可能走到一起，林霞也终于不能成为刚仔逃避自由的港湾。于是，这段情感从一开始就被打上了悲剧的印记而无法抹去。对此，有虽未成年却对生活有着较之哥哥还要敏锐的理解力与渗透力的其弟弟的话为证：“ 我哥哥在和上一个世纪的女人谈恋爱，谈得很悲壮。 ”

林霞是为反抗包办婚姻追寻自由而走出家门来到现代都市的，生活虽然换了新场景注入新内容，够丰富够刺激，但经济上的贫弱不能自立使她纵有执著坚定的信念也依旧无法把握自己的命运。在乡下家中她隶属于父母，现在则属于刚仔。刚仔带她介入他自己的生活，去品尝苦涩的咖啡、参加废墟聚会、甚至给她父母寄钱……这些除令她感动不已之外，等待别人来安排她自己的命运仍始终没有改变。刚仔企望以与林霞的爱恋来暂时慰藉自己游移无定的灵魂，却终究不能弥合现代都市人自我的分裂。所以，从终点又回到起点便是这段浪漫史的必然结局：林霞悄然离去，刚仔则再次坠入孤独。

影片叙述了一个富于浪漫风情的故事，这个故事是否真实、故事中的人物是否真实，对编导似乎都不重要，例如小弟的形象在更多的时候体现为一种象征性，编导借助他来向人们描述一个崭新的人生形态，充满了理想主义激情，重要的是：孙周在以他的全部敏感与才华感悟了中国的大都市之后，借这个故事阐释了一个很具现代意识的主题，使得这部影片早已超越了描述个体户的文化氛围而深入到现代人的精神内核。从这个意义上讲，《给咖啡加点糖》是一部非常“ 纯粹 ”的都市电影。

（李萍）

太 阳 雨

1987 年
摄制：珠江电影制片厂
编剧：刘西鸿　张泽鸣
导演：张泽鸣
摄影：姚力　庞镭
美工：彭俊、张松
作曲：周小远
主要演员：严晓频（饰刘亚曦）伊欣欣（饰孔令凯）孙淳（饰刘亦东）张玲（饰赫南）张艳丽（饰阿媛）

【故事梗概】

在特区一座现代化的图书馆里，有一位名叫刘亚曦的女管理员，在公共场合，她显得娇美优雅而矜持，时常吸引着青年读者的眼光，可回到家中卸去化妆，她却显得疲倦沮丧毫无魅力。她有个男朋友叫刘亦东，是一家美术广告设计室的主持人，小伙子成天为广告生意四处奔波忙个不停，连周末也难得与恋人在一起度过。姑娘对此表示理解，却又总不免感到深深的寂寞。

亚曦的朋友阿媛把一个容貌出众的姑娘孔令凯介绍给她，初次相识，刘亚曦就被孔令凯浑身充溢的青春活力气息所感染，两人大谈开了人生爱情和事业，刘亚曦劝孔令凯用功读书争取再考一次大学。

刘亦东从前有过一位当“的士”司机的女朋友赫南，这天，她突然跑到图书馆，向刘亚曦表示她仍然爱着刘亦东。刘亚曦说：“我理解你，但我帮不了你的忙。”赫南十分自信，她声明决不自动退出。赫南走了，亚曦的心绪也给搅乱了。

刘亦东忙中偷闲，来到亚曦的家中想寻点轻松，可刘亚曦全无兴致，挫伤了刘亦东的情绪，使他悻悻离去。过了一段时间，刘亚曦又主动约刘亦东在酒楼相会。过去两人一直互相忽视，而今似乎都有所醒悟，亦东深情地捧着亚曦的脸，可亚曦突然又忧郁地提起赫南的事，使亦东大为扫兴。两人默默地分手，走入夜色之中。亚曦要去外地学习，希望亦东来送行，但亦东因忙着安装广告而未能相送，亚曦失望之余又很气恼，竟几个月不写信给亦东。

孔令凯决定放弃考大学而去当时装模特儿，为此亚曦与她有一次争执，不欢而散。后来，孔令凯偶然得遇刘亦东，于是边学时装表演、边为刘亦东当摄影模特儿。

亚曦学习归来，没通知亦东，却又想见到他，心里说不清楚是什么滋味。刘亦东再一次见到刘亚曦，他们一起观看孔令凯的时装表演，一切不快似乎已消除，他们好象又回复到亲密和谐的氛围之中。

阿媛嫁了个港商，刘亚曦感到一阵惆怅和寂寞，她去找亦东，不料亦东的设计室面临破产边缘，他正拟外出开辟新路。亚曦前来送行，发现他请的司机竟然是赫南，不禁大为光火。刘亦东说：“我们之间应拥有信任。”但她听不进去。望着刘亦东等人远去的身影，刘亚曦感到自己与亦东之间总好象有一种说不清楚的隔阂。

【评析与欣赏】

《太阳雨》是一部耐人寻味的影片，丰富含蓄、空灵而充实，这似乎已是张泽鸣导演的艺术追求与风格特色，《绝响》如此，《太阳雨》亦复如此。

张泽鸣执导影片的每一个镜头画面都特别地精谨敛约素淡，与他的同辈们相比，好像缺少了一种恣肆挥霍之气，但却殊途同归地都共同以畅扬达意为最终目标。所不同者：张泽鸣求之于敛容含蓄、虽淡犹浓、似虚而实；而后者则更恣肆放纵、自由狂放长于浓墨重彩，在每一个镜头里都把自己的艺术感受与独到追求充分地外化，就像张艺谋在《红高粱》里把自己从莫言小说里所感悟到的那点生命的骚动“抡圆了说”一样。这就是风格。刘西鸿的《你不可改变我》一旦经张泽鸣的风格梳理之后便洗尽了充溢其中的轻松活泼洒脱而代之于沉静悠长而忧郁的基调，影片的节奏也全无原小说的那种明快，随着女主人公那敏感而怅惘的心绪趋于凝重而滞缓了。

在《绝响》里，我们曾经怀着怎样深沉的感动注视着那一次又一次出现的盲人演奏的场面，而在《太阳雨》中，我们又是怀着同样深沉的同情注视着女主人公独处一室时的巨大的寂寞与压抑。这一空寂场面的重复出现，就从原小说本来就不多的极其简洁的故事里营造出了一个真正属于现代情感的世界：在现代工业文明磅礴凌厉的冲击之下，一切都在不可逆转地发生着根本的变化，人们原所渴望所熟悉的温情和谐的秩序与安全感正在消失。在现代社会生活中，简单与复杂之间已没有明确的界限，人越来越多的时候必须作为一个独立的个体去面对整个的世界，而那是一个充满了随机无序躁动不宁、瞬息万变的世界，令每一个个体意志在面对它时毫不例外地显现出对一切可以改变或不可改变的事物都无从把握无力抗衡的孤独、落寞、困惑与迷惘。影片中的女主人公刘亚曦所深切体验到的正是这种真正意义上现代人的情绪。然而，张泽鸣对影片主题的阐释并没有到此为止，他跟着又推出孔令凯的形象来补充说明这一历史转型期的现代社会的“青春”特征：他在让人们倍受隔膜与孤独困扰再次惊惧于人的失落的时候，又暗暗孕育着新生的机会。于是，一种令人耳目一新的社会意识与人生状态悄然而起，一句“你不可改变我”的直言相告便成了希望与信心与日俱增的现代意识觉醒的辉煌标志。因此，张泽鸣在影片里多次展示刘亚曦的孤寂困惑被孔令凯的轻松自信所打破的场面，正如同布云播雨的重重阴霾之中突然有一轮横空出现的太阳一样，“太阳雨”作为一个象征符号，隐喻着这个新质与旧质更迭、希望与失望、欢愉与苦闷共存的变革时代的最本质的特征，以及处于这一现代化进程中的人们的心灵历程。这无疑使影片现实的深邃感和历史的厚重感增添了许多，远高于同类题材影片一筹，令人惊奇而瞩目。

张泽鸣在《太阳雨》里对都市世态人生相作了精心的描述。最富诗意与激情的当是一如他的电影般淡雅清丽又凄婉动人的刘亚曦和她那同样动人心魄的困惑与迷惘，这是一个站在社会文化转型时期却尚未及时地超越自己、只得满怀忧伤地注视着风景已改的窗外那陌生世界的温婉女子。传统在她身上显现了深厚的文化魅力，给予人们的理智情感以及极强的亲和力和吸引力。她总是那么温柔、理性、规范，在人们面前她永远装扮的得体大方，从来都表现出温文尔雅仪态可人，为人处世待人接物她也一如既往地谦和宽容善解人意，却又坚守自制从不逾距。所以，她颇有人缘，赢得了人们的欢心，影片里就有人对她说：“男人也喜欢你，女人也喜欢你”。但很明显，人们所乐于相交与相处的是与传统合二为一浑然一体、作为象征符号的刘亚曦，而绝不是那个幽闭独处时洗尽铅华写满疲惫的真实的个体生命。当然，传统

也在她身上显示了很强的“历史的惰性力”和滞后力，使她在商业文化大潮汹涌、涤荡社会各个角落时，仍然能在这动荡之外拥有一份稳固安定的职业，仍然能关在那个挂“忍静”条幅的小屋里矜持高贵地坚守着自己，像个奶奶似地喋喋不休：“万般皆下品，唯有读书高”。“你要考复旦的天文，你要有一份高贵的事业”。“不要抽烟”、“不要打电话”、“不要去旋转餐厅”、“不要当模特儿”……但富于活力色彩斑斓的现代生活终于不请自来地闯入她宁静的世界，和同那个现代旋律中的强音符孔令凯说着：“我要认识她，你要给她介绍我”。便义无反顾一头闯进她的天地一样，并且潜移默化异常有力地干预着她的生活和命运；还有那个叫赫南的女司机从天而降、好友阿媛终于嫁了个外商打道出国……这一切都使刘亚曦深切地感受到她温熟已久的和谐宁静的世界开始倾斜，变得无从把握了，而她与突然降临的陌生世界又是那样的难以适应，格格不入。她怅惘迷惑、手足无措、六神无主，她想在这变动不定的混乱之中抓住点什么以安身立命，不想到五六十岁时“只会躺在床上读张爱玲的小说”，于是，她想到了刘亦东，在这里，女主人公爱的世界是作为她整个人生大世界的象征出现的，可是，这看似容易把握的爱此时也开始变得无法完全把握了。她曾拥有她最赖以自豪最信任的男朋友刘亦东已和她若即若离了，他除了整日地拼命忙生意之外，身边还多了一个赫南。在这场争夺爱的战斗中，刘亚曦显得运筹无方力不从心，她只能泪流满面地说：“你若抛弃我，到 60 岁时，你会后悔的……”这就是刘亚曦，让人左右都不是、怎么着都不行、心里不知道是什么滋味的刘亚曦。当你面对她时，既倾心于她的独立、矜持、温婉、优雅与宽容，又婉叹于她在现代生活如潮水般涌来时缺少有力的调适而囿于自造的模式之中难以自拔的困境与困惑，内蕴之深，涵盖了一个时代的特征，使我们在看到刘亚曦的时候，也看到了张泽鸣，更看到了一代人的内心。

　　被刘亚曦视若金科玉律的所有的价值尺度，在孔令凯刘亦东等人那里却受到了异常严重的挑战和蔑视。现代个体意识的觉醒成为孔令凯形象最为突出的特征：“你不可改变我”是她新的人生宣言。她不再看重学业文凭，不再以经典的价值评判标准去衡量人生事业的高低贵贱,她更注重在狂飙般变幻不定的社会生活里自信地抓住每一次实现自我的机会、每一个选择生活的自由。最终，她获得了成功。刘亦东失败了，但他失败了却绝不气馁，仍然轻松洒脱，雄心勃勃地又投入到新一轮的人生拼搏中。正是他们的成功与失败、追求与奋进、执著于目标的精神体现了现代生活的内在活力与无穷魅力，并和忧郁的刘亚曦一起共同传递着全新的都市文化的丰富信息。

（李萍）

最后的疯狂

1987 年　彩色遮幅式故事片
摄制：西安电影制片厂
编剧：史晨源　史晨风
导演：周晓文　史晨风
摄影：冯伟
美术：刘邑川
作曲：郭峰
主要演员：张建民（饰宋泽）刘小宁（饰何磊）金莉莉（饰李晓华）郑建华（饰老郑）金馥丽（饰凌波）王安庆（饰新郎）

【故事梗概】

凶狠多疑、生性孤傲的杀人犯宋泽，拒捕杀死一名武警战士后，潜逃入某海滨城市。

我公安干警何磊在执行公务中，当场抓获了一伙正在地下室拍摄黄色录相的青年。当准备播放时，何磊突然发现电视屏幕上转播的马拉松比赛实况中有宋泽的影像，他立即赶到电视台演播室查明：宋泽确已潜入该市。

通缉令迅速发出，我公安干警严密封锁了机场、车站、码头等交通要道。何磊主动承担了缉拿宋泽的任务。

宋泽通过女友——在绿荫餐厅工作的李晓华，找到了曾一起走私的刘福祥，打算索回自己的股金。刘福祥将宋泽骗到某钢铁公司的材料仓库，企图用私设的高压电网致宋泽于死地。在搏斗中，宋泽死里逃生，刘福祥反遭电击，并被灭尸。

宋泽让李晓华帮忙打电话，想在海滨浴场和父亲见面。不料，电话被公安局监听。

便衣刑警迅速包围了海滨浴场。何磊登上塔楼，用望远镜监视宋泽父子。这时，一个表贩子纠缠宋父推销手表，公安便衣误为宋泽将其逮捕。宋泽趁机溜走，被何磊发现，迅速驾驶摩托车紧紧追赶。

宋泽跑到密集的居民住宅区，借助各种台阶、窄巷、左钻右拐，企图甩掉何磊。何磊紧追不舍。经过惊心动魄地追逐，宋泽逃出了公安干警的视线，随李晓华来到了她的表姐家。李晓华力劝宋泽投降自首，争取宽大处理，宋泽拒绝了。深夜，宋泽将 10 公斤烈性炸药装进公文箱内，悄悄离去。

何磊到李晓华处追问宋泽去向。当她听说宋泽带着 10 公斤烈性炸药，随时会被炸得血肉横飞尸骨无存时，不禁脱口而出：83 次列车。

何磊一行迅速乘直升飞机追向列车……

宋泽如惊弓之鸟，双手始终不离公文箱。逮捕计划一个个落空。

机智的何磊扮做电影厂的工作人员，来到旅客中间，与旅客聊天，为之算命、看相，渐渐接近了宋泽。

罪犯终于落网了。当何磊押着宋泽走下火车时，穷途末路的罪犯拉响了缠在身上的炸药……

【评析与欣赏】

影片《最后的疯狂》是写警察追逃犯的故事。人物性格鲜明，生活气息

浓郁，情节曲折，引人入胜，是一部高层次的娱乐片。

首先，影片把警察追逃犯的情节溶入对社会生活的展现之中，而不是单纯追求情节效果。大故事中套着许多小故事，很能引人入胜。比如影片中有一场警察捣毁一个黄色录相带的拍摄窝子，打开电视机检查录相带内容时，电视机屏幕上正在播放本市体育新闻，在观看马拉松长跑的群众中，何磊敏锐地发现了要追缉的逃犯宋泽的影像。本来，扫黄与抓逃犯宋泽是两码事。只是一个偶然的发现。但这里不仅表现了影片主人公何磊的机智和干练，而且为情节的发展铺设了广阔的道路。影片不得不把镜头对准到电视台的演播室里去查对，去寻找……这样，就把影片的情节引入社会的大空间之中。这里有高级豪华的国际大酒店，有五彩缤纷的海滨浴场，有高楼林立的居民住宅区，有人流如织的火车站……。特别是在 83 次火车车厢的一场戏里，影片通过对旅客中的电影演员、画家、小“ 倒爷 ”、新婚夫妇等人物心态的刻划和描写，不仅没有远离抓逃犯这一主线，而且更深刻地展现了我们这个时代的社会风貌。

其次，在人物性格的刻划上比较细腻、鲜明。不像一般警匪片中那种表现正面人物是“ 高、大、全 ”，表现反面人物是脸谱化的作法。警察何磊，是一个机智、干练、争强好胜的人。在 83 次火车车厢里，为了接近逃犯宋泽，他假扮电影制片厂工作人员，同坐在宋犯周围的旅客拉闲话、看手相、算命，终于抓住了随身携带 10 公斤烈性炸药的宋泽的双手,避免了一场可能造成人民群众和国家财产遭到重大伤亡和损失的大爆炸。只是在把宋犯押下火车后，由于宋犯的反抗，二人搏斗中，宋犯才拉响了缠在身上的炸药，造成两人同归于尽。这里充分表现了何磊的大智大勇和献身精神。但是，作为一个青年干警，他毕竟年轻气盛，身上也有不少毛病。如执行任务中，他有时简单粗暴，把别人的胳膊弄断；为了查对案件，他不经主管人员同意，就随便撬开资料室的门。这都表现了他不拘小节的一面。为此，他也少不了挨批评，写检查。这样立体地来刻划英雄人物，让人觉得真实、可信。

影片在表现逃犯宋泽这一人物时，并不是一味写他的凶残和罪恶，而且也写了他此时此刻的心态和情感。他和女友李晓华到商店购买手表，忽听有人喊：“ 抓住他 ”。他误以为是要抓自己，便仓惶逃跑，结果闹了一场误会，真正要抓的小偷反而逃脱了。区区一幕，便淋漓尽致地表现了他做贼心虚的心理状态。影片对李晓华的刻划也比较细腻。在宋泽摆脱了何磊的追踪之后，李晓华把他带到她表姐的家。这时，李晓华力劝宋泽投案自首，争取宽大处理，并拿出从报纸上剪下来的有关从宽的案例，来说服宋泽，这说明了她的细心和对宋泽的深情。可是宋泽自知罪行严重，坐在地上无可奈何地说：“ 你要是法官就好了。 ”他不敢自首，使李晓华十分失望。这时李晓华就又替他准备逃跑的行装，一边把钱缝在衣袋，一边嘱咐说：“ 没给你买吃的，买了也不好带，换件衣服，钱别乱花…… ”这里着重刻划了李晓华的复杂矛盾的心态，她既希望他自首，求得从宽处理，又害怕他真的被抓住，还是帮他逃跑了。这里撇开李晓华这个人的觉悟不谈，只从她同宋泽的感情来谈，这就给影片蒙上了一层人性的色彩。这些都会引起观众的深思。

另外，整部影片的制作也是比较讲究的。画面优美，音乐和谐，节奏明快，剧情发展有张有弛，给人一种快感。

影片《最后的疯狂》荣获 1987 年广电部优秀影片奖和第八届金鸡奖最佳故事片奖。

（焦思温、郑晓航）

谁是第三者

1987 年　彩色片
摄制：北京电影制片厂
编剧：姚云
导演：董克娜
摄影：郑煜元
演员：章杰（饰华超）李克纯（饰桑雨晨）李容（饰张恩寿）

【故事梗概】

美术学院有才华的教师华超，年轻留学时曾得到张恩寿的父亲的资助和多方照顾。作为回报，他和张恩寿结了婚，但婚后张恩寿以救世主自居，致使夫妻感情破裂。他们虽然住在一个单元，却在 10 年前便分居了，丈夫、妻子、儿子各住一间房，过着毫无感情的生活。现在张恩寿要去香港定居，接受一笔祖传遗产，华超当然是不会陪着去的，而且再次提出结束这名存实亡的婚姻。

华超有一个才貌出众的研究生，她叫桑雨晨，华超在同她相处中，两人产生了一种微妙的感情，张恩寿发现华超在大街上同她亲热地交谈，回家后同他大吵了一通。一次，华超为看桑雨晨的作品来到她的家，屋内的摆设和她的画引起了华超很大兴趣，这时张恩寿找上门来想和桑雨晨直接面谈，正好又碰上了华超，于是她一面大骂，一面拿起半杯茶朝华超脸上泼去，还把桌上的一瓶白蔷薇也打落在地。几天后华超向桑雨晨道歉，并且告诉她准备离婚，两人四目相视，流露出难以言传的千言万语。华超对油画系研究生桑雨晨的亲热，对张恩寿的冷漠，使张恩寿产生了一种报复心理。张恩寿去香港以前四处活动，向美术学院反映，桑雨晨道德败坏，借学画为名，勾引她的丈夫，破坏她的家庭幸福。因此高材生桑雨晨去法国考察的名额被取消了。张恩寿却幸灾乐祸地带着儿子甲甲去香港了，张恩寿走后，华超同桑雨晨的感情更加密切了，很快陷入了爱的漩涡之中，他们一起买菜，用餐，把室内重新布置一番。一年后，张恩寿同儿子从香港回来，她把华超的抽斗撬开，发现了一叠桑雨晨的信和一封离婚申诉的底稿，他们又闹翻了。张恩寿每天打 3 次太极拳，准备同华超打持久战，华超正式向法院提出了离婚申请。

桑雨晨由于她同华超的关系，被安排到菱县文化馆去工作，桑雨晨来到农村，一面教孩子们画画，一面自己也发奋作画，这儿生活艰苦，远离华超，张恩寿还从香港写信来中伤她，但她挺住了，她的力作《天问篇》通过重重阻力参加了美展。桑雨晨为参展赶回城里，但她见到华超时，发现华超很懦弱，不敢正视自己的感情，把职称看得比爱情更重要，她很失望地又回到了农村。由于情绪很坏，桑雨晨把脚也摔伤了，但她全力投身于事业之中，她的成就终于感动了上帝，她又被调回美术学院了，在化装舞会上，她和华超又见面了，华超摘下面具兴奋地告诉她下周开庭。

在法庭上，双方的律师激烈地辩论着，张恩寿说："只要华超当众承认自己是错了，第三者是桑雨晨，这个家庭的破裂她应该负主要责任……我就同意离婚。"华超在法庭上怯懦的说："我……我错了……我不该爱第三者……这个家庭的破裂，我负主要责任。"张恩寿理直气壮地提出应对第三者制裁。法庭最终作出了判决。审判结束了，法庭上只剩下忍住辛酸、失望的桑雨晨

和疲惫不堪的华超。华超的眼里涌出了泪水，桑雨晨不声不响地把华超家的钥匙轻轻放在椅子上，双眼痴呆地望着前方……。

【评析与欣赏】

不幸家庭的不幸者出路何在？死亡的婚姻如何在埋葬中寻求爱情的新生？当深刻的社会变革涉及家庭、婚姻、恋爱领域时，这些问题就以不可遏制的态势尖锐地摆在人们的面前。董克娜同志导演的影片《谁是第三者》，敏锐地捕捉并思考了这些生活现象，引起了人们普遍的关注。

恩格斯曾经说过：“如果只有以爱情为基础的婚姻是合乎道德的，那么也只有继续保持爱情的婚姻才合乎道德。”这就是说，夫妻的结合归根结底是感情的结合，爱情的终止，本质上应看作婚姻的死亡。但是，在我们这个曾经经历过漫长的封建社会的国度里，人们的情感远远没有得到应有的尊重，被誉为 40 年代中国电影史上的奇峰的《小城之春》，不就是用一种沉婉、幽远的情愫渲染过那种“动乎情止乎礼仪”的儒家伦理么？！今日的中国包办、买卖的婚姻仍未绝迹，拐卖妇女的消息也时有所闻。《谁是第三者》一开头就听到了作者的画外音：“我认为对于那些共同住在一个房间但没有感情交流的丈夫与妻子来说，他们是属于世界上最孤独人群的范畴。”我们在影片中所看到的华超就是这样一个孤独而痛苦的灵魂，他最后在法庭上声泪俱下地大声疾呼：“……我要过正常人的生活，20 多年来我在这种死水一潭的家庭里，习惯于压抑和忍耐，换取了什么？我什么都没有，难道让我背着这样沉重的十字架进坟墓么？”这是对我们当前的一些婚姻旧习俗的有力的挑战。

青年演员李克纯所塑造的桑雨晨是我国影坛上的一个崭新的形象，她是一位有很高文化修养的当代青年，当她确信自己爱华超，华超的家庭名存实亡而且又非常需要她时，就不顾一切的大胆地追求，她要“走自己的路，让别人去说罢！”所以她敢于针锋相对与华夫人辩论“谁是第三者”，敢于坦率地承认她与华老师的爱情。她勇敢、真挚、光明正大，为了这种神圣的感情，她放弃了出国机会，被下放到农村受尽了千辛万苦，她经受了误解和诽谤，虽然有时也流露出软弱和胆怯，但她坚贞不渝，她的感情是真诚的，她也希望在华超身上获得同样真诚的感情。当她在等待的漫长的日子里逐步发现华超与她思想上的根本分歧时，她深深地失望了，他们之间的冲突不可避免地爆发了。从餐馆交谈到电梯对峙和客厅争论，最后是菱县分手与法庭上的彻底决裂，在这场真诚与虚伪的抗争中，李克纯相当深刻地把握了这个角色的内涵，以纯正的气质和真切而自然的表演成功地塑造了一位具有当代意识的知识妇女的银幕形象。桑雨晨已经不是张洁在《爱，是不能忘记的》里的那位不敢冲出罗网而痛苦莫名的女性，她以自己的感情和真诚向旧的习俗和一切虚伪挑战，向人们宣布了一种更符合于人性的生活方式和行为准则。

华超作为一个中年的艺术家，他身上既有对爱情的憧憬和热烈的追求，也有迫于现实压力采取迂回、隐蔽、委曲的方式去实现自己的愿望，还有把自己的名誉、地位看得比真诚的爱情更高的自私、市侩的一面，这是一个复杂而扭曲的形象。华超的灵魂深处总认为“离婚毕竟不是一件光彩的事”，这种迂腐的伦理观，乃是葬送华超的幸福的根本原因，影片非常深刻地揭示了我们这个民族的心理上的缺陷。然而，对于华超不顾别人死活地把桑雨晨晾在一边好多年，甚至还说他们的爱情必须为华超的职称让路；对于华超在

法庭上为了达到目的竟然不顾起码的人格屈服于张恩寿的淫威，影片的编导所给予华超的更多的是同情而不是鞭打，这不能不说是华超这一形象的塑造中的极为失败的一笔，观众可以原谅他的懦弱和迂回、隐蔽的求爱方式，但是对于他那自私、市侩的一面却不能不投以蔑视的目光。

影片中的另一个重要人物张恩寿，是一位颇具名望的“书香门第”的千金小姐，她的婚姻是她父亲包办的，她与华超从来没有过真正的爱情，但她必须不顾一切地维护这个高贵的门庭，从某种意义上来说，她是旧的伦理道德的牺牲品，她本可以很早就坦然倒掉父亲给她酿造的这杯苦酒，重新开始另一种生活，然而根深蒂固的传统观念使她宁愿保持这种名存实亡的夫妻关系，过着毫无幸福可言的生活。应该说这也是我们的那种视离婚为大逆不道的民族习俗所带来的另一种悲剧，这是一个既值得同情又令人反感的形象，如果影片能够恰当地表现这一点，影片是可以增添更加深刻的思想内涵，然而影片的编导为了表现华超与张恩寿的感情早已死亡和华超与桑雨晨情感的合理性，不给人以桑雨晨插足破坏他人家庭的嫌疑，因而对张恩寿作了过多的丑化，过于强调了她性格中霸道、蛮横、冷酷、残忍、利己的一面。华超与她结婚，只是为了感激张的父亲对他的知遇之恩，他们婚后长期分居达 10 年之久，这样还觉不保险，又让张到香港定居，并暗示她生活放荡，另觅新欢。这样的处理可以大大增加影片的安定系数，可是这种对人物的脸谱化的处理，使得故事变得缺少思索和讨论的余地，大大降低了影片的思想深度，这不能不说是影片的一大遗憾。

影片为了反映广阔的社会风貌，编导围绕这件离婚案用对比的手法刻划了许多次要的人物，其中有曾潞潞、华甲甲、惠琴这样热心开通的青年，也有陆馆长、林院长这样善良的长者，还有孙富庚、方芳、倪萍这样的势利小人，通过他们各自不同的思想轨迹，既展示了时代的气息，也加大了影片的内涵与容量。特别是华超的儿子和儿媳对华超与桑雨晨的感情的理解与支持，给人带来一种崭新的信息。然而，像孙富庚、倪萍一类的人物则太脸谱化了，看来作者好像是按照需要演绎一种既定的观念，而不是去塑造一群活生生的有血有肉的人。这充分说明艺术中的对比手法，运用得当可以带来极大的魅力，而那过于鲜明的往往又会走向反面，这是值得艺术家们认真考虑的。

影片分别以都市生活和乡村风情两大块来结构故事，又以不同的画面造型象征不同的心态和氛围，叙事元素中融入了抒情性和哲理性。但是影片常常用大量的画外音和内心独白来点明主旨，这就显得太白、太露，也使节奏拖沓，说明编导在电影语言的运用比较拘谨和陈旧，这也可说是这部影片的另一个不足之处。

（邓烛非）

京都球侠

1987 年　彩色遮幅故事片
摄制：峨眉电影制片厂
编剧：曹鸿翔　李新
导演：谢洪
摄影：侯咏
主要演员：张丰毅（饰周天）（法）宝丽娜·拉芳（饰詹妮）孙敏（饰瘸子飞）姜昆（饰公孙弟）陈佩斯（饰赵狐狸）刘江（饰德太监）

【故事梗概】

1904 年，在清朝首府——北京，刚刚登上欧洲足球俱乐部联赛冠军宝座的“ 海盗队 ”与欧洲驻华使馆联队举行了一场球赛。

“ 海盗队 ”得胜了，队长、海军陆战队队员、中锋哈里为博取未婚妻詹妮的欢心，狂妄地将足球对准应邀作陪的中国官员和老百姓，其他队员也纷纷抬脚把球踢向老百姓。洋人的肆意挑衅、为非作歹，激起中国老百姓一片骂声，而那些清廷官员，既不愿在老百姓面前丢丑，又怕因此惹祸，一脸尴尬相。

这时，人群里冲出一个铮铮硬汉，号称“ 踢破天 ”的义士周天。他曾留学英国牛津大学，任过翰林院编修，后浪迹江湖。只见他将哈里踢来的球反踢回去，正击中得意忘形的哈里的酒杯，接着凌空腾起，一个卧射，又将一球踢向洋人的记分牌，震惊了场内外的洋人。驻华公使道格拉斯以外交使节的身分向清政府提出和中国举行足球对抗赛，并策划签定足球赛协约。周天不甘屈辱，斗胆签下了赛约。

周天签约后，决定邀请一批民间身怀绝技的球侠组队。在瘸子飞的积极引荐下，周天冒着危险遍访京城，偷偷寻找球侠。就在这时，朝廷因周天冒犯洋人而惶惶不安，一面传旨由养心殿德太监督导内宫御林军组队参赛，一面下令火速逮捕周天归案。

周天、瘸子飞乔装打扮，在街市上结识了江湖卖艺的刘二、刘三兄弟，之后，冒死探险，先后找到了身怀绝技神功的赵狐狸、郝豹子、钱爪篱等。一支名为“ 青龙 ”的足球队便组成了。然而，他们面临官兵的追捕，不得不躲到青楼暂避，不意巧遇詹妮。她帮助青龙队在使馆狩猎区找到练球场，于是青龙队员们在躲避清庭鹰犬追杀的同时，加紧练习足球，将球技与自身绝技融为一体。

赴约参赛的时刻到来了。但清军严密封锁，不准青龙队进场。结果，清廷紫禁城队与海盗队的比赛以 0∶6 惨败，被洋人嘲弄和羞辱。为雪国耻，青龙队不顾清兵阻挠，冒死上场，经詹妮斡旋，获准同“ 海盗队 ”继续比赛。“ 海盗队 ”见青龙队配合默契，便以粗野的动作，将中国球员屡屡绊倒。周天忍无可忍，大喊一声“ 使绝招 ”。于是，球侠们大显神功，足球一次次钻入“ 海盗队 ”的球网。

青龙队赢得了胜利，但球赛之后，队员们却被朝廷以强盗、小偷、死囚等罪名下狱问斩。称雄夺冠的球侠们用鲜血和生命维护了中国人的尊严。

【评析与欣赏】

作为一部喜剧片，《京都球侠》具有很强的娱乐性和观赏价值。

影片由一个新颖的角度突入喜剧领域。它取材于当年一个民间体育传奇故事。故事很简单，中国人同外国人比了一次球，中国人赢了。然而，单是比赛足球这个当今世界倾倒的体育项目就足以叫人心潮起伏、浮想连翩。影片就从这简单的故事衍发出一场令人捧腹，荒诞不经的历史闹剧。围绕这场球赛，影片中安排了洋人、清廷大员、江湖好汉、御林军等各类鲜明的人物群像；展开了尖锐的矛盾冲突、反复拉锯的斗智斗勇；设置了曲折、离奇、生动的情节，特别是用清廷高手搜捕周天的惊险情节组织了一个又一个高潮。

影片十分注意营造整体喜剧气氛。影片片头带有谐谑风格的戏曲音乐就奠定了全片的基调，而影片中充满了夸张、误会、笑料：青龙队以牙还牙，使出“绝活”，球就像中了魔似的直往洋人的球门里飞；翁老鳖率领的那伙引车卖浆者组成的“啦啦队”；猴子“偷”球助战；萃华楼未来的女主人二妞与落魄翰林周天传统式的爱情；瘸子飞调笑洋妞的闹剧，以及对清廷鹰犬的喻讽、世俗风情画的展现……无不为影片蒙上一层喜剧的色彩。还有气功、传瓜术、梁上君子行、演武场上蜕化了的中国功夫，间或插进的真格的武打，更是熔动作、惊险、杂耍、荒诞于一炉。此外。北国幽燕的豪侠之气、嫉恶如仇的强悍民风、拔刀相助的肝胆风度、萃华楼之俗韵、艳春风之狭邪，构成了影片奇异的音韵京味。这一切都让场面具备了足够的观赏性。整部影片五光十色，对任何观众都具有天然的吸引力，或让观众捧腹大笑，或让观众捶胸顿足，或让观众悲哀叹息，或让观众扬眉吐气，使观众得到情绪上和欣赏上莫大的满足。

然而《京都球侠》又是一部具有高层次艺术追求的喜剧片。它并未满足于给人单纯的娱乐、消闲，只靠形体动作逗乐，隔靴搔痒博人一粲，而是力求使影片包涵丰富深刻的社会内容和主题思想。我们看到影片敢于打破常规，集喜剧、闹剧与悲剧、正剧于一体，将它们水乳交融，创造了一种新风格样式。

在影片中，我们看到洋人在中国的土地上横行霸道，任意戏弄侮辱中国人，而腐败的清廷却是那么一种愚不可及的自信颟顸和按祖宗章法应付一切的守旧心态，说什么：“若赢洋人，可能召来外交事端，甚至引起战火；若输，则可能让他们高兴。所以若赛，输为上策。”他们不仅不支持青龙队扬国威、长国志，反而四处追捕、打杀青龙队员。这些用补服、顶戴、花翎武装的行尸走肉，口宣“老佛爷”懿旨，身沐浩荡“皇恩”，每天在故宫互打耳瓜的奴才，还有那足球场上以古代阵法演出进退、倒立、匍伏动作的御林军……这一切看似喜剧形式，却包含了多么深沉的悲剧的因素，足使我们每个炎黄子孙于讪笑之余感到赧颜、愧怍，感到可悲、可哀、可愤、可怒！这正是喜剧因素与正剧、悲剧因素杂糅而产生的审美效应。

与此同时，影片中我们又看到以周天为首的青龙队的好汉们，真正是中国文化精粹的传人。他们贫而有节、威武不屈，处逆境而不堕青云之志，别看是江湖中人，但为打赢同洋人比高低的球赛，场上表现了顽强拼搏的精神和大智大勇，就连哈里也不得不说：中国人是了不起的！影片中，不论各个阶层都为打赢这场球而出力献策，甚至外国人、清廷的个别官员也表现出对青龙队的同情及支持……这一切都大长了中国人的志气，抒发了民族奋发之情，从正面雕镂了我们民族精神的面貌，显示了该片作为一部严肃喜剧的分

量。

以往喜剧片多以大团圆结局，而《京都球侠》的结局是在球场上赢了洋人，为中国人争了面子的“球侠”们被绑赴刑场的怆然悲怀。这是非常大胆的安排。影片还在整体喜剧气氛中穿插了不少悲剧的气氛。比如，喇叭六死后由音乐（唢呐）、摄影（摇过沉默的群山、晚霞、暮霭，酿成凝重伤感的情调）全力营造的悲剧气氛。

喜剧是通过凸透镜、凹面镜来观察社会的，其基本审美要素是变形，因而往往弃形而求神似。《京都球侠》却在叙事方式上显示了与写实主义某种天然联系，喜剧化了的生活素材，在叙事过程中展现出浓郁的生活气息，把我们日常生活中、政治生活中、社会生活中伦理道德、思维方式、人际关系方面存在的种种问题，巧妙地揉在故事里，不仅增加了事件、细节，而且使影片包涵极丰富深沉的社会内容，使主题思想呈多义。

总之，《京都球侠》决不仅是让人嘻嘻哈哈而已，也不是嘲讽某些个人的品质缺陷，而是将喜怒哀乐融为一体，给人启迪，让人深思。使人们在品味之余，对影片流露的深沉的民族大悲剧意识感同身受。

影片暴露和抨击了那种僵化腐朽的势力和崇洋媚外心态，从而以喜剧形式承载了深广的社会历史内容。

影片还栩栩如生地塑造了许多人物。为塑造好这些人物，导演颇具明星意识，选择了全国著名的喜剧演员、相声演员、影视明星来扮演各种角色，使这部影片的演员阵容令人瞩目。

男主角周天是一个受过西方高等教育，曾在翰林院当过编修的落魄知识分子。他懂得西方资本主义文明，又了解中国传统文化，并试图振兴传统民族文化的精粹，以之与西方文明相抗衡。他是编导关于域外文明的辩证观点、现代意识的体现者。在他身上集儒雅之气和江湖豪迈气概于一体。导演选择了曾扮演过骆驼祥子的张丰毅来主演。张丰毅是个很有造诣的演员，在剧中他始终秉凛然正气，不苟言笑，憨厚中有机智，稳健中有刚毅、朴实、正直、大方。他的表演使全片正剧与喜剧因素平分秋色。

女主角詹妮小姐是一个对中国友好的法国汉学家。导演选择了在法国享有盛名、年轻漂亮的女明星宝丽娜·拉芳来扮演。

萃华楼的掌柜瘸子飞，原来吃过皇粮，给皇帝抬过轿子，出宫后，经常和民间的三教九流打交道，有江湖好汉的义气，但经不起高官厚禄的利诱，最后背离了一直同声相应的兄弟们。导演也许想通过他展示一种人生哲理：最激进的人往往于关键时刻也易动摇。瘸子飞象征着立场不稳，这是个喜剧人物，也是个悲剧人物。这个角色由《原野》中饰白傻子的孙敏来扮演。

此外，妓院艳春园的管家，男妓公孙弟由著名相声演员姜昆扮演，这是封建社会又一种畸形人物。神偷赵狐狸由喜剧演员陈佩斯扮演，清廷统治者的代表，那个凶狠残忍、愚昧无知、不男不女的德太监则由著名喜剧演员刘江扮演。还有于绍康、唐杰忠、王姬、管宗祥、里坡、欧阳奋强、高保成、李德华等都在片中担任了角色。这些演员出色的演技，使影片中人物活灵活现地展现在观众的面前。

总之，《京都球侠》是一部寓意深刻、娱乐性很强的影片。它在立意上、构思上都呈开放态势，表现了现代意识的观照，适应了不同层次文化素养和审美能力的观众的需求。它在许多方面确有突破和创新，走出了拍娱乐片的新路子。

该片获法国巴黎 1988 年华语影视片雄狮奖。

（何静）

稻 草 人

1987 年　彩色片

摄制：台湾

编剧：王小棣　宋紘

导演：王童

摄影：李屏宾

演员：张柏舟（饰陈发）卓胜利（饰陈阔嘴）文英（饰英英）杨贵媚（饰水仙）

【故事梗概】

日本占据台湾时代末期，陈发、陈阔嘴是两代佃农，为了躲避被抓到南洋打仗的厄运，母亲半夜起来将牛屎涂在他们的眼睛上，使他们烂红了眼睛幸免被征召。兄弟上有耳聋的老母，还有一个因丈夫被日本征兵战死南洋而发疯的妹妹水仙，下有 7 个半大不小的小孩，收成又不好，其穷困可知。

陈发小姨夫妇，将地租给陈发兄弟种，地主夫妇，带一对子女，为躲美军轰炸，到陈发家避难。兄弟杀鸡买鱼，倾尽一切招待，而几个孩子只吃客人吃剩的鸡鱼骨头。谁知地主吃喝之后，说要到日本避难，所有的旱田都要出售给糖厂，以便离开台湾。日本军部又以支援战争为名，提早半年牵走陈发一家赖以为生的耕牛。

兄弟俩饥饿也互相推让，舍不得下厨房吃东西。母亲在厨房发现一个小偷，原来是逃避日本人抓兵的青年，那青年说他刚结婚，妻子又怀孕，他没法离开家，躲到山上有十几天，翻山爬树手也烂了，他说他不是坏人。陈发一家颇表同情，多包了点饭给他，让他尽快离开这里。

第二天早晨，几个小孩带着粪箕一类的用具离家，听说第一天美国飞机会来轰炸，和村里的小孩一起到铁桥边，准备捡炸弹片卖钱。美国飞机真的来轰炸大桥，这群小孩被飞机的狂轰滥炸吓得到处逃窜。陈家兄弟那块旱田掉下来一个重磅的未爆炸弹，全村震惊，巡查补也赶来，因为这个炸弹上送军部，会得到奖赏，他可能还会升官。兄弟俩还跟地主亲戚讲，因炸弹落在地里，奖赏要给地主，地主说由于地现在是陈发兄弟在种，应归功他们俩。

兄弟有如供奉祖先一般供奉这个“呈献天皇”的礼物，然后在巡查补郑重其事的押解下，要把炸弹抬到市镇警察分驻所报功。途中天气炎热，山路崎岖，兄弟俩不断地给炸弹浇水，还出主意叫警察把警服脱下盖在炸弹上。过吊桥，对面来一队送殡的队伍，桥小路窄，摇晃剧烈，载炸弹板车车轮脱落，掉进峡谷，兄弟都发挥“只要炸弹不要命”的勇气，硬抱着炸弹，送殡的人见是炸弹也惊慌后退，闹出不少笑话。兄弟在巡查补的押送下，把炸弹抬到警察所，岂知警察长惊吓之余，对天鸣枪，威吓他们，命令赶紧把炸弹扔进海中。兄弟失望之下，只好从命，把炸弹抛入海中，刚往回走，意想不到，炸弹居然爆炸。海面上浮起死鱼无数。兄弟跟许多看热闹的人、小孩都下海捡鱼。兄弟连忙说这鱼是他们炸的，还脱下长裤子装鱼。包括警察在内，大家手拿肩挑一大堆鱼，回到家。兄弟看到全家人兴奋吃鱼的样子，觉得老天爷还是公平的，总会掉下一些运气来。老母还道：“希望美国仔隔两三天来轰炸一次就好，那么咱们就一直都有鱼吃，还有多的可分给厝边隔壁。”像是俚语“天公疼憨人”。

【评析与欣赏】

在中国电影史上，凡抗战电影多是民族大义、国仇家恨、同仇敌忾为主题。其剧情多是正剧或悲剧，其中主角不乏是惊天地泣鬼神的显赫人物，或军士将领。在被日本统治 51 年后、重新回到祖国怀抱的台湾的稗官野史中，也充斥着抗日英雄人物的事迹，在民族大义的前提下，每个日本人，皆被塑造成凶狠残暴、毫无人性的血腥屠夫，本土人不是汉奸就是顺民。而《稻草人》一反常态，以反讽荒谬的笔法来写日本占领台湾时期的台湾民众的悲哀，站在人道关怀立场，展现日据时期“小人物”生活和心态的真实面貌。王童反对简单地表象化地把人分“好人”与“坏人”，他对许多负面人物，以过人的气度与胸襟，排解了世俗的歧见，赐于丰满的慈悲与包容。影片借鉴安东尼奥尼主演的《逃亡 25 小时》及在台湾风靡一时的嘲讽喜剧《上帝也疯狂》，编导改变时空、人物，变成发生在台湾日据时期的故事：“逃兵——缴牛充公——炸弹——希望——鱼——幸福”，交织成日据时期的殖民窘困生活与尴尬民族认同。即使改姓也不计较的歹命庄稼汉与高唱军歌当逃兵的新婚郎、急于向上级献宝的巡查大人与收回租地落井下石的台湾地主，冒险捡拾炸弹碎片领赏的孩童与不惜用尽米粮款待地主与巡查补的村妇……刹时，“道德”与“悲哀”混淆，侵略者变施善者，轰炸者成送礼者，炸弹更把送死的使者化为“天公”的“福祉”！

中国人自古以来以农立国，日出而作，日落而息，逆来顺受地面对大自然所赋于的一切，一代代靠天吃饭，久而久之产生了对天的敬畏与感恩，陈发对着一片被雀鸟啄食的稻穗向“老天爷”喊冤；在一次空袭中，又因田里掉下了一枚以为可以换取赏金的未爆炸弹，而想“老天可怜我们一家人没有饭吃，于是丢了一颗美国炸弹给我们。”而当炸弹即将运走前，陈发的老母亲对着上天与炸弹焚香膜拜，祈求保佑陈发兄弟在运送途中一路平安。最后，炸弹炸死了海里的鱼群，两兄弟不但拾回了老命，当晚全家更在一顿丰盛的鱼肉大餐中度过，老母说两三天美国飞机来炸一次，也表达敦厚无知的农民对上天的感恩与不敢多贪的敬畏。

作品诠释小人物现实生活，悲中带喜，喜中有悲，乐极生悲，否极泰来。穷困中的陈发兄弟，正陷于佃租的农地将被地主收回，赖以为生的耕牛又被日本军方征收，在一片愁云惨雾之中，突然经由一枚掉落在自家田里的炸弹，找到了生机，脑中满是“领奖”后的美梦，好不容易翻山越岭，小心翼翼地运送着炸弹到镇上，日本长官基于对“未爆弹”的畏惧，强押三人将炸弹投入海中，俩兄弟梦想落空，正感到哀伤时，一声惊爆，被炸弹炸死的鱼群浮出海面，让 3 人满载而归，得到补偿。

《稻草人》从构思至完成历经 5 年。导演手法流畅，节奏明快，从片头稻草人突兀自述，跳接至水红色水袖漫舞稻田之上的慢动作镜头，到西乐喇叭与唢呐混奏的荒谬不调和之丧礼，点出悲喜剧的基调。而后以活泼的叙事剪辑，引介各个主角出场，接着又将节奏放慢，让观众用心体会时代与人物的悲哀。但在慢调中仍以丑角股令人发噱的对白或短镜头穿插其间，以打破哀伤或沉闷的气氛。炸弹出现，一扫前段的阴霾，以极具喜剧感的设计进行。在运送炸弹的冗长过程中，以巡查脱衣服复盖炸弹，吊桥上遇到出殡队伍的混乱危险，陈发兄弟用力敲击弹头问“会不会爆”的疑虑，叫人从头到尾提心吊胆，紧张不已。直到炸弹投海，正当观众宽心时，炸弹竟然爆炸，海面

随之浮起一路上辛苦的报偿——鱼。全片成功地运用剪辑、对白、镜头，将快、慢节奏协调地结合，不愠不火且随处可见转机。

王童故事铺展生动有趣，细节自然生活化，使人如临其境，活泼的节奏、细腻浓郁的人情描写，悲喜互见，超脱时下台湾片惯有嬉笑怒骂的低俗趣味影视片，呈现日据时期台湾庶民无奈的生活。剧中角色与性格入木三分。在日据时期作为台湾的民众仍信奉中国传统的宗教，诸如土地公、神明等，更带有台湾电影的民族和地域特色。

影片还擅用象征、隐喻暗示主题，再以对比、辩证等手法并行，相互呼应，表达导演的立场与观点。影片中以多种指涉的复杂象征意念交替进行。“稻草人”有双层的含义：象征了台湾最低层的农民，永远辛勤地守着自家田地；又象征“稻草人”没有“严加看管”，导致辛苦耕种的粮食遭受鸟群啄食殆尽，对于掠夺的异主入侵，毫无招架能力，只能静静地接受剥削宰割，除了宿命望天别无他法。

王童的镜头上，常用俯角大远景，表达人的渺小，无力抵抗大环境。如无知小孩在桥下等炸弹，摄影机由远处俯拍铁桥下小如米豆的脆弱孩童、站在一望无际稻田里仰头问天的农民。或以深焦镜头搭配景框造成空间与时间的延续效果。最后一场景，众人齐聚一堂分享鱼肉大餐时，镜头随着孩子问阿妈的对白逐渐拉远，空间由室内至室外，直到一扇门框，摄下屋内的温馨气氛才停止，这时阿妈的回答由远处传来，而凝结在空中，久久不散，深深镶入每个观众的记忆底处。

色调上，水仙的红的新礼服，巡佐白的制服和农民灰暗的粗布衣，非但在色彩搭配上极为抢眼，同时也象征剧中人物的身份和心态，如此匠心刻意安排，视觉效果绚丽、饱满而又自然。这跟他深厚的美术基础不无关系。

参加《稻》片演出的几乎全是电视台的闽南语电视连续剧演员，他们不是明星级演员，但他们对台湾习俗了解，讲地道的台语，生活化的自然表演，能鲜活地诠释影片中具有草根性，又是属于台湾市井小人物角色。

《稻草人》对民族意识的反省，具有电影艺术的雅俗共赏的品位，在台港追逐闹剧商业片风潮中实为罕见，为台湾如何拍好艺术和娱乐相兼的影片，提供了有益的借鉴。此部影片于 1987 年获第 24 届金马奖最佳影片、导演、编剧等八项提名，结果获最佳影片、最佳导演、最佳编剧三项大奖。参加多项国际影展，并获得亚太影展最佳影片、最佳男配角奖。

（陈飞宝）

桂 花 巷

1987 年　彩色片
摄制：台湾
原著：萧丽红
编剧：吴念真　丁亚明
导演：陈坤厚
摄影：陈坤厚
演员：陆小芬（饰高剔红）林秀玲（饰婢女）

【故事梗概】

剔红的手掌有断纹，12 岁父母双亡，16 岁弟弟也葬身鱼腹。她决心改变自己的命运，暂忘一切贫穷及第一个喜欢的男人渔夫秦江海，嫁给富豪辛家之子辛瑞雨。岂料，瑞雨命薄，结婚才 5 年，因病去世，剔红才 23 就守寡，儿子当时才 5 岁。

剔红凭着坚毅，击败周围所有蛮横的亲长，成为一家之主。但她没有战胜自己心中对命运的怨嗟和蛰伏的性欲。男仆春树投其所好，为她点烟，抚摸她，两人性欲满足之后，春树在其他仆人面前洋洋得意。

剔红怀孕了，藉首饰失窃叫警察把春树投入监狱。她用腰带紧绑天天隆起的腹部，留日的孝顺儿子惠池回来，剔红不得已将事情告诉儿子，惠池把她带到日本生下孩子，而后孩子送人。

经历过岁月的苍桑，暮年的剔红头发花白，满脸皱纹，当年被他赶出家门并送到牢房的男佣春树，娶了自己贴身的婢女，老情人秦江海已飞黄腾达，成为富豪，捐赠巨资给庙会造王船，前拥后推到海边焚烧，火光冲天，纸钱灰纷纷扬扬。

剔红活了 75 岁，直到死时，她才知道一生孤单的命运，就如断掌纹一般，是天生注定的。

【评析与欣赏】

陈坤厚的电影多改编自名作，发挥擅长的摄影，注重内涵和视觉影像的艺术品位，但又不失却通俗性。《桂花巷》是台湾作家萧丽红以怀旧的笔调写成的通俗小说，以“血肉逍黏的情感”，呈现台湾女性高剔红——自民国初年到现代，一个旧式封建家庭里女子的一生。她出身贫苦家庭，前段坎坷的人世遭遇都归于断掌宿命的冥冥安排嫁入豪门，这种宿命性格再把她推向寡妇的命运。后段则描写寡母守幼儿的封闭意识，慢慢变成歪谬的变态行为与自保权力欲望。吴念真改编的剧本，陈坤厚导演的电影祈求一种比原著同名小说更疏离、更淡泊的编年叙事体，从伦理亲情角度切入，但却不去维护儒家的伦理道德传统，而更多去解剖这种传统的负面形态。但陈坤厚在文化反省上，对社会风情的探索显得比较温和、宽厚、持重，虽缺现代意味，却有其他导演不可取代的艺术魅力，在艺术和商业平衡上有着某种优势。

《桂花巷》的艺术形象从切近“乡土、写实”的直觉方面展开，以女性的感情和命运为焦点，力求联系着历史、人文的诠释，来提升此部电影的文化品格。

影片采用平铺直叙的 4 段式循序递进，寓典雅于素朴，凝悲情于淡远，

带几分布莱希特式的“间离效果”，一节节展示高剔红一生和她生命中的不同男人情意错综复杂的关系：贫苦的渔民阿海（秦江海），被她断然割弃的第一个情人；豪门少爷辛瑞雨，同她结发成夫妻，后因病早夭；乖巧男仆春树，任她摆布，身分近于“面首”，后被她污为内贼进入监狱。陈坤厚保持了台湾新电影摒弃戏剧化表现的静观，在剔红命运发生重大戏剧性跌宕关键处，一概保持距离，甚至以模糊的观点看一个女人的一生。诸如剔红看到当年赶出去的佣人回来娶自己的婢女，及在庙旁看到老情人发福的老相，似乎命运在嘲弄人，不可捉摸。如果说台湾新电影导演张毅《我这样过了一生》，观照了 1949 年以来移居到台湾的大陆女子，与命运搏斗，争取自主的新形象，而陈坤厚《桂花巷》塑造的台湾女性，在时间跨度上，比张毅的有所超越，意在塑造长达六七十年的台湾本土一个受命运拨弄，但又不甘屈服的另外一种女性，虽然最后还是回到宿命观点，但与过往那些柔弱的依附性强的台湾电影女性形象有所差别。

萧丽红原著重写情，缺乏观点的写实，不刻意对她所处的社会和环境作任何评论，剔红有种人性歪变的幽暗。而陈坤厚电影中的剔红的婚姻及其悲剧，无不是关联着台湾社会不同历史时期内诸多人际形态和民俗，通过艺术处理，既描写剔红守寡抚孤，主理家政，又写了寡妇在封建“贞节”枷锁下的“性”压抑和挣扎，还涉及随社会变迁，家庭变故，妇女经济自主，父权中心转移等问题，如剔红执掌田租产业，反手将春树投入牢房等。不同时期衣饰、家具、婚葬礼仪，烧王船祭典，都经过考据，又以摄影画面光影、色调、质感的复杂及层次分明，辅以精细的内景、镜位美妙的外景，不是一般导演强调家庭离合的俚俗电影可望其项背。

（陈飞宝）

恐怖分子

1987 年　彩色片

摄制：台湾

编剧：小野　杨德昌

导演：杨德昌

摄影：张展

演员：李立群（饰李立中）缪骞人（饰周郁芬）金士杰（饰沈维彬）雇宝明（饰雇组长）

【故事梗概】

一个清晨，警车呼啸，与女友同居的富家公子小强带摄影机，拍警局组长老雇率领警员突袭一个赌场、围捕枪击要犯镜头。混血女孩淑安在罪犯大顺帮助下逃走，腿骨折断昏倒在马路斑马线上，被小强送去医院抢救。

周郁芬嫁给李立中已经 7 年了，嫁给李立中以前，她是一个能干的职业妇女，为了生孩子，把工作辞了。结果孩子没生成，周郁芬日子变得无聊，开始写作，出版了一本七拼八凑的《周郁芬自选集》，文思枯竭。与旧情人又是原郁芬的上司沈维彬约会，回来告诉她丈夫李立中，沈已离婚并自组公司，要她到他的公司工作，立中说不该辞退原来的工作。

岂知，自求出来独立谋生的郁芬与维彬旧情复燃，并辟室共枕。淑安回家后被母亲关在家中，很无聊地翻电话簿，随意打电话给不认识的人开玩笑，其中打给名叫李立中，立中的妻子周郁芬接到，淑安假冒说是周郁芬丈夫在外面的女友，遇到了麻烦，要周郁芬出来谈判这件事，当郁芬要记约谈的地点时，淑安的妈妈把电话压断，此事深深刺激了周郁芬。

李立中是一个安分守己的人，在一家医院病理检验室工作，检验室高组长因心脏病发作去世，主任叫李立中暂代组长职务，李立中以为有了升迁的机会，向检验室主任讲高组长的所谓仪器标价，其实是组里小金干的，不惜在背后中伤他的朋友，希望能够少一个竞争的对手。主任追查此事，高组长已故又无对质，小金对此毫无所知，愤而辞职，风骨棱棱地走过幽暗的长廊，离开医院。

神秘的电话促使周郁芬决心离家，重新开始自己的事业。李立中很无奈，叫她什么时候想家，就搬回来。淑安又从家中逃出来，遇到了当初救过她的小强，小强为她姿色着迷，居室墙壁上张贴着放大了的拼凑的淑安巨照。两人共枕了一晚，淑安仍回到释放犯大顺的身边，继续她流浪的生活。

周郁芬的行为使李立中非常苦恼，便找到他挚友老雇，要他出面替他想法子，老雇通过编辑部，了解郁芬正在写编辑部催出的小说。郁芬利用接到的无头电话，便演绎成丈夫外遇的一篇小说《婚姻实录》，居然还得头奖，也因此而更有名。小强也扯下遮掩的假幕，回到他女友的身旁。小强从报纸刊载小说的情节中发现，使郁芬出走的原因，并且打电话告诉立中，立中也看了小说，知道郁芬的离去只是因为那通电话。医院主任让小薛当组长，立中升迁不成，他到老雇那儿，假意告诉他的雇朋友，他已得高升。朋友为他庆贺，喝得烂醉，立中先醒来，把雇的手枪偷了，在医院前小车旁先杀了他的主任，又到维彬与郁芬同居的地方，在维彬开门之际，开枪杀了沈维彬，而周郁芬受惊吓，被送到医院抢救，周郁芬恶梦惊醒，在洗手间呕吐。雇组

长醒来发现立中已用手枪自毙，躺在自己家不干净的浴室里，水的波动伴随着音乐，壁上喷着未干的血迹，后脑滴着血水。故事讲到这里才发现，这一切都只是郁芬得奖小说内的情节，不是真实的事件，而一切都安好如初，什么也没发生。

【评析与欣赏】

侯孝贤和杨德昌是台湾当代最重要的电影作者。他们风格迥异：“侯孝贤便是乡土的、传统的、道德的，深得写实之美；杨德昌则是都市的、现代的、美学的，深得虚灵空之美。”（台湾影评人曾昭旭语）这两位在国际上负有盛名的青年导演，却不约而同地以过去某个禁锢的年代作创作题材。杨德昌的《恐怖分子》再三以慎密精确的方式，探讨转型都会文化，由 3 条主线共同发展出来，交织成危机四伏的都会空间。

此部影片最鲜明的特色在于 3 组主要人物的发展，多线叙述故事，架构出台湾现代社会的恐怖。李立中夫妇、小强和淑安的暧昧关系，淑安和她的大顺的 3 组人物关系的发展，表面上似乎不相干，却又在某个特定时空中，介入另一组的发展里，有些时候还起主导的作用。整部戏的多线发展关系，若隐若现地纠缠着，结构精密而准确。杨德昌用沉淀结构性的思考方式，使美学和内容适切地融为一体。他运用透视集中的美学，采取局部特写、观点镜头、蒙太奇剪辑、音画暧昧，经过割裂、重组，产生庞杂丰富的意义，是杨德昌越来越臻成熟的作品。不但对都市现代人的孤寂、无力、背叛、欺瞒、暴力及潜在的恐怖有详细的揣摩，而且对物质呈现的荒谬规律大作讽刺。杨德昌巧妙地将都市人物与环境交叠，让观众看到台北的全景，有婚姻危机、升学压力、都市罪恶、自杀暴力。若隐若现地交织出相当复杂的都会处境：表面上宁静的台北，就像电影中不时出现的大台北瓦斯一样，潜伏着随时爆发的危机。其片名正如香港导演、影评人金炳兴所说的：“所谓‘恐怖分子’可泛指片中所出现的大部分人物，除了最后持枪的李立中外，还包括随便打电话干扰他人的淑安，也可能是她那混混朋友，又或者是把女儿囚禁在房内的母亲，也可能是随处猎艳的富家少爷，或者是那位自杀未遂的女友；也可能是把自己封闭在文艺创作中并有外遇的女作家，也可能是旧情复燃的维彬，也可能是李立中那位穿花衣衬衫、有些好赌的警察朋友雇组长，也可能是躲在办公室内不肯面对部属的医院主任，甚至也可能是那位被栽赃愤而辞职的小金。这些人都可能是“恐怖分子”，因为他们都可能构成对他人的伤害，破坏整体规范。透过这些角色，事实上我们从角色人际的关系看，即便李立中，由于承受不住内部的长久郁积的闷气，而致开枪杀人，似乎是无力感造成报复心态，但终究以偷来的手枪，要杀影响他命运的人，以暴力对付对他潜在的伤害，他本身、周遭的人及包括传播媒体，都很可能自觉不自觉地变成“恐怖分子”，说明在资本制度，物化的社会，表面上繁华的都会都潜伏危机。杨德昌使用现代主义手法，在《恐怖分子》中，将道德命题拓展到极广泛的社会、经济和文化的层次，触及台湾现代普遍存在的婚外情、出卖朋友、青年反叛、冷漠封闭的制度、性爱和金钱的交易等等，处处都可以构筑成对他人的伤害，甚至造成表面上安详稳定都会的内在恐怖。

现代都市中过度精密的分工，过度严密的禁闭规格形成的人际关系疏离，也是现代资本社会潜藏危机的一种表征。导演有意点明都市资本文明的虚幻，像沈维彬的办公大楼，大片大片窗玻璃将街景折射叠影进室内，衬托

周郁芬和沈维彬这对男女，处境如真似幻，当她一推窗，看到的不是重重幻影，却是吊架上擦玻璃的劳苦工人，冒着生命危险进行高空作业，这才是现实。在小强的幻想世界中，淑安是个美女，并为她离开了原来的女朋友，租下当初刑案现场成为他的暗房，淑安与他也在这天地里度过一段温馨，第二天却发现淑安已席卷他的全部照相机而逃，后来淑安虽然归还了他的相机，仍跟释放犯大顺混。小强打开窗户，微风吹过，由几十张照片拼成的淑安大面庞巨照，还原成人为拼凑的本貌，不再有由幻想构成的魅力。

影片结尾采用开放性的结构，各单线脉络的可疑性，似真似假，它们是否都是中产女作家呕吐式的梦魇，或确有其事而延伸成各种极具杀伤力的惨剧。结局可以有不同的诠释，但它们各自都处于不确定性，存在着多义性。

此片的特色还在于：其音画及上下文产生的辩证关系，不仅为观众提供不同于传统的阅读方式，也增加了本文的暧昧性和多义性。李立中的复仇行动，镜头始自清醒的台北街头，清静的安宁被一个小女孩的突然入镜打扰，小女孩劈啪的脚步声，及跑步造成的动荡感，营造出医院主任被枪杀惨案的震撼。这种音画的效果，在另两段表现更强：一落翅仔母亲在黑暗中听缅怀旧事的情歌，声源是唱片，画面却是年轻恋人的争吵和分手。另一段是女子殉情自杀，画面是泪珠滴手背的特写，救护车的急救，影片中传来女子喃喃自呓：“ 我不想活了…… ” 画面一转，我们看到的却是落翅仔乱拨电话的恶作剧。

电影中的人物，都不断利用文字、照片、电视来重述或重现生活。好像周郁芬用小说重塑婚姻的失败始末，小强用放大照片捕捉少女的瞬间惊惧，不可或缺的电话沟通，以及周郁芬的电视访问和报纸介绍。立中家中古董神案和现代家饰并置，都展现了台北现代化生活、中西文化、现代与传统的不协调，是对现代台湾都市化过程的一种文化反思和历史观照。

有的人认为杨德昌此部作品太客观、太冷静，少见角色情感的深度。但作为杨德昌以现代主义的手法，对台湾都市进行精密而细致的观察和探讨上，却有台湾电影少见的内省和现代性。而且在整个中国电影史上，有其前卫的艺术探索价值。

《恐怖分子》获台湾金马奖最佳影片奖、卢卡诺影展银豹奖、1987 年英国国家电影奖、第 32 届亚太影展最佳编剧奖、毕沙洛影展最佳导演奖、入选戛纳影展 “ 一种注目 ” 单元、台湾影评人协会票选 “ 八十年代十大影片 ” 第一名。

（陈飞宝）

彭大将军

1988 年　彩色宽银幕故事片，上下集
摄制：西安电影制片厂
编剧：郑重
导演：刘斌　李育才　刘浩学
摄影：张发良　刘昌煦马德林
美术：王非　张晓军　赵君
作曲：李耀东
主要演员：丁笑宜（饰彭德怀）古月（饰毛泽东）孙飞虎（饰蒋介石）孙达生（饰胡宗南）

【故事梗概】

1959 年，党中央在庐山召开了政治局扩大会议。就在这次会议上，针对总路线提出后发动的大跃进和人民公社化运动，以及高指标、瞎指挥、浮夸风和“共产风”为主要标志的“右倾错误严重泛滥”。忧国忧民的彭德怀同志，上书万言，为民请命。但是，就在这次会议后期，“毛泽东同志错误地发动了对彭德怀同志的批判”。接着，八届八中全会又作出决议，撤消了彭德怀同志国防部部长的职务。

彭老总在当年国庆节前搬出了中南海，住在北京郊区的吴家花园，与当地农民打成一片。

这时，一位女历史学家来找彭老总，她写了一部关于西北战场的稿子，请彭老总提提意见。彭老总热情地接待了历史学家。彭老总看着稿子，思绪飞回到了战争年代。

1946 年 6 月，国民党悍然撕毁停战协定，向解放军发动全面进攻。

1947 年 3 月 13 日，蒋介石命令胡宗南亲自指挥 23 万兵力，向我党中央所在地延安进犯。当时西北野战军只有 2 万 5 千余人，而敌军 24 万左右，敌人兵力 10 倍于我。

为了诱敌深入，在运动中歼灭敌人，党中央决定：中央机关和人民解放军总部撤离延安，但仍留在陕北与敌周旋。党中央提出“必须用坚决战斗精神保卫和发展陕甘宁边区和西北解放区。”

西北野战军在彭德怀率领下，同进犯我陕甘宁边区的敌人进行了机智灵活、勇敢顽强的战斗。经过青化砭、羊马河、蟠龙、瓦子街等多次战役，共歼灭敌人 3 万多人。特别是宜瓦战役，全歼胡宗南一个整编军部，两个师部共 2 万 8 千人，创造了一次歼敌 5 个旅的范例。毛泽东同志为此发表了著名的《评西北大捷兼论解放军的新式整军运动》……

故事又回到了 60 年代初。在中南海，毛泽东同彭德怀坦诚相谈。毛泽东说：“这些年来，我一直想你的事，现在看来，当时是批评过了，真理可能在你一边。”……彭总：“那就给我点事做嘛！我不能这么闲着，白吃人民的饭。”……毛泽东：“到三线去吧！你会搞出名堂来的。”

彭总来到西南三线。他看望当年在朝鲜战场负伤受残的荣誉军人，一双双手伸向他，一双双热泪流淌的眼睛望着他，铮铮铁骨的彭总，也抑制不住自己的激动，眼里闪出泪光……

在当年为红军摆渡的老梢公方大爹的茅屋里，一种难以名状的痛楚掠过

彭总眉宇间……

彭总来到三线工地，当年的部下、军人，现在的建设者列队迎接……

在成都彭总的住所里，他再次接待女历史学家，继续向她介绍西北战场的故事。

影片的画面再现出当年西北战役的惨烈和兰州战役的轰鸣……纵观全局，彭总率西北军民，全歼蒋军一个长官公署、3 个兵团部 51 万 3 千余敌，解放了祖国三分之一的土地。然而，老总却被“文革”中的红卫兵押走了。

【评析与欣赏】

彩色宽银幕故事片《彭大将军》（上、下集），为我们塑造了无产阶级革命家、军事家、政治家彭德怀的光辉形象。它是一曲悲壮的颂歌，赞颂了彭老总为中国人民的翻身解放，为新中国的建立，纵马挥戈，叱咤风云的英雄气概和不朽功勋；它又是一座巍峨的丰碑，镌刻着彭老总敢于面对真理，勇于为民请命的铮铮铁骨和高尚的人格。它对我们和我们的后代，都将永远是一部革命历史和革命传统教育的教材。现在让我们分析一下，这部影片是怎样塑造彭德怀元帅这一光辉形象的。

一，选取最能表现彭总性格的历史事件

彭德怀的一生是有着丰富战斗经历的一生。从平江暴动到二万五千里长征，从抗日战争到解放大西北，从抗美援朝到新中国的国防建设，无不记载着他的赫赫战功。然而，庐山会议却使他横遭贬黜，“文革”中又使他备受磨难和羞辱。真是“一生征战功卓著，历经坎坷难尽述”。因此，要在一部上下集影片里树立起彭老总光辉的形象来，就有一个选取哪一段历史才能最有力地刻划出他的典型性格问题。影片的编导没有采取平铺直叙地全面描写他的战斗生涯，而是以庐山会议之后的生活遭遇为视点，通过一位女历史学家对彭总进行采访，运用回忆、倒叙的艺术表现手法，真实地再现彭德怀同志 1947 年至 1949 年解放战争时期在西北战场上，运筹帷幄、以少胜多的卓著成绩和建国以后 1959 年庐山会议之后至“文革”初期这一历史时期中为捍卫真理而遭受的坎坷经历。同时通过对情节的巧妙安排，又从侧面点染了红军长征和抗美援朝的生活情景。

用时空交错的手法结构影片，有它可取的一面，它可以使影片的情节有较多的变化，增强影片的感染力，而且通过现实与历史的有机结合，还可以引起观众对历史的多层思考。但是，由现实回忆到历史，或者由历史再转到现实，在镜头衔接上如果处理不好，就会给人以生硬的跳跃之感。尤其是一些不常看电影或文化程度、历史知识较低的观众，会感到时空混乱，莫名其妙。《彭》片为了避免这种情况的出现，在衔接上作了较好的处理。一个是采用传统的蒙太奇手法，在每个段落之间，加上化入化出的光学技巧，通过缓慢的节奏，给人一种柔和的感觉；再一个是，一般影片在转换场景时，多采用人物的形体动作或镜头动作（推、拉、摇等）变化来换场景，而《彭》片不少地方是采用主要人物的心理活动或情绪的延续来转换场景，也就是用彭总的特写画面结束一场戏，让观众的注意力还集中在彭总的表情上的时候，不知不觉地转换了场景或转换了叙述的内容。这不仅仅是技术上的处理，而且有利于彭总内在形象的刻划。

二，精心塑造形神兼备的彭总形象

演员丁笑宜对彭德怀这一角色的塑造是成功的。大将风度，不苟言笑；

胸怀坦荡，刚直不阿；朴实敦厚，平易近人。这些彭总性格中的各个侧面，都被丁笑宜同志在银幕上恰到好处地再现出来了。正如一位曾经与彭总一起战斗过的老同志看完影片后说的：银幕上的演员把彭德怀的气度和神韵都展现出来了。

要在银幕上塑造一位人民群众比较熟悉的领袖人物，演员不但要有领袖人物的气质，还必须外貌要像。百里挑一选出来的丁笑宜同志，基本上具备了这两个条件。他在多部影视剧里扮演过彭德怀的形象，有较深的功力。他本人的形象也比较接近彭德怀。但两人总还是有差别的，特别是起传神作用的眉眼和面部特征，还需要化妆师给予加工才能达到“惟妙惟肖”的地步。丁笑宜的眉毛淡而呈剑状，与彭德怀那前淡后浓呈倒八字状的扫帚眉形差距甚大，按照资料，化妆师制作了接近彭德怀眉形的眉毛取代了演员的真眉，又将丁笑宜的嘴唇改画成彭德怀那宽广而略向外突的嘴形。顿时，彭老总的容颜情态便跃然而生。坐在化妆台镜子前的了笑宜同志也感到神奇、意外。化妆师准确的外部造型，启发了演员的内心情绪，丁笑宜很有信心地表示：虽然过去在银幕上扮演过彭德怀，但唯有这次化妆师的造型使自己的外部形象更加接近了角色。

果然不负众望，在化妆、摄影、美术、照明等部门的配合下，经过演员的努力，的确给观众留下了不少难忘的镜头。比如，在西北战役中，在排列着众多棺材和烈士的遗体前，彭总没有说一句话，而是演员长时间地用面部表情，将动未动的嘴唇，将落未落的眼泪，给人以凝重的沉痛感，真是“此时无声胜有声”。再如，在大渡河边，彭总探望当年曾帮助红军渡河的老船工方大爹，得知老汉是因为彭总被罢官而受牵连，衣食住行无人过问，过着贫困、凄苦的生活时，彭总望着大渡河的愤懑表情，更是令人难忘。还有，在影片的结尾处，满头白发，一身黑服的彭老总被“造反派”押上了汽车，这时只见他仰天长叹，无限凄惘……这些地方都给观众以强烈的震撼。

三、以纪实的风格和象征的手法为彭总树碑立传

影片《彭大将军》是以纪实的风格，以磅礴的气势和壮观的场面，真实地再现历史，再现彭总的。一位同志曾在《彭大将军》拍摄纪实中写到：3 月 10 日凌晨，拍摄“宜瓦”战役总攻大场面的准备工作正在紧张地进行着。微曦中，宜瓦公路上涌满身着黄军装的国民党官兵和穿灰衣、打绑腿的解放军战士，一辆辆牵引着各式火炮的军车和载着国民党军官的美式吉普匆匆越过步兵行进的行列。一眼望去，人马辎重如山似海，拍摄现场的情景把时间拉回到 39 年前。总攻将在上午 10 点开始……

“半生戎马无暇日”。拍摄战争场面是塑造彭总形象必不可少的笔墨。为了真实地再现西北战场的历史，是需要调动千军万马的。但影片在表现战争场面的同时，还是着重突出了对人的描写，即对彭德怀和他的战友以及边区支前的民工群众的描写。比如：在转战陕北的第一个战役——沙家店战役中，彻底消灭了敌 36 师，取得了决定性胜利，使人民解放军在西北战场由内线防御转入内线反攻。这时，影片表现了毛泽东在佳县兴奋地挥毫疾书：“山高路远坑深，大军纵横驰奔。谁敢横刀立马？唯我彭大将军。”这首诗是毛泽东在长征路上为彭德怀写的，现在重书这首诗，即是对这次战役取得胜利的热情赞歌，也是毛泽东对彭德怀在整个革命战争中所居地位的评价。彭德怀在军事上的功绩何止以少胜多，屡建奇功。而更重要的是通过他的战争实践，创造性地发展了毛泽东“人民战争”的思想。影片中有这样的镜头：在

攻打榆林的战斗中，一个从国民党军队中被解放过来的战士，偷偷地在荒漠中哭祭被地主逼死的母亲。彭老总抓住这个典型事例，在全军展开了一场以诉苦、三查为中心的整军运动。这个运动极大地提高了战士的阶级觉悟，加速了对解放战士的改造，并在全军展开了大练兵热潮。为此，毛泽东同志曾发表了著名的《评西北大捷兼论解放军的新式整军运动》。

被称为“布衣将军”的彭老总，他与人民群众血肉相连，影片着重描写了他与陈光汉一家人的密切关系。陈光汉及其子女陈丑娃、陈兰兰都在革命战争中牺牲了，彭老总含泪祭悼，情同手足；彭老总和人民群众的密切关系还表现在他在吴家花园被囚禁期间，他对因拔了人家萝卜的小孩在受到别人责难时，给予了抚爱和关怀。这些地方都是感人至深的。它表现了彭老总的朴实与平凡，而这朴实与平凡不正是无产阶级革命领袖的伟大所在吗？

影片开始，是从一种沉重的凿石声中，引出用花岗石雕凿还未成形的彭总肖像的画面，来象征这部影片的使命。影片的结尾，又是连续选用为彭总举行追悼会和建国后各个时期从天安门走过的三军仪仗队的镜头，来寄托后人对这位开国元勋的缅怀之情。彭老总的光辉形象和伟大风范将永世长存！

（焦思温）

晚　钟

1988 年　彩色片

摄制：八一电影制片厂

编剧：吴子牛　王一飞

导演：吴子牛

摄影：侯咏

主要演员：陶泽如（饰排长）刘若镭（饰胡子）葛亚明（饰大个子）叶楠秋（饰小个子）周琦（饰瘦子）孙敏（饰日俘）丛培培（饰日军中尉）胡宗琪（饰日军曹）

【故事梗概】

8 年抗战终于以中国人民的胜利与日本帝国主义的失败而告终。我八路军一支小分队奉命搜索残敌而来到一座荒凉的山坡古庙。战士们发现了一个奄奄一息的日军士兵。经过救护，日俘交待附近有一日军弹药仓库，驻有一个连的士兵。

小分队赶到山坳洞口，火力封锁出口以后，立即展开喊话劝降。日俘的呼喊使洞中的日军了解到自己的处境，迫于饥饿，他们只得集队出洞乞食。突然，一个中国妇女从洞中逃出，小分队的战士急忙过去抢救。日军士兵随即退回洞内。从女人的口中，战士们得知被困洞中的日军曾靠吃中国人的肉维持生命，新仇旧恨，怒不可遏。

次日，日军决定投降。恐惧与愧疚使得两位日军头目自杀。在隆隆的爆炸声中，我八路军排长发现一名日俘仍在洞中。他回去救出这名日俘，与战士们一起押解着俘虏踏上了返回部队的路。

【评析与欣赏】

影片获 1989 年“ 金鸡奖 ”最佳故事片提名；吴子牛获最佳导演奖；陶泽如获最佳男主角奖；孙敏获最佳男配角奖；侯咏获最佳摄影奖。影片获西柏林 39 届国际电影节银熊奖。1990 年又获哥伦比亚第 7 届波奇大电影节最佳影片、最佳导演和最佳音响效果奖。

《晚钟》是“ 第五代 ”导演吴子牛参与编剧并执导的一部代表作。它的一个显著的特色是，以真正的电影语言，讲述了一个完全被电影化了的故事。

吴子牛是“ 第五代 ”中风格独特的导演。在张军钊、陈凯歌、张艺谋拍出《一个与八个》、《黄土地》、《大阅兵》的同时，他拍出了《喋血黑谷》。如果说张军钊、陈凯歌、张艺谋的作品的富有民族传统的艺术精神，在银幕上确立了令人耳目一新的“ 意象美学 ”的话；那么，吴子牛则更多着力于摄影镜头的运动性的弘扬。在《黄土地》中，吴子牛的同学们以自己的激情改造着物象，主观情感的有力渗透，使画面变幻象绘画一样，从而感染着，并震撼着我们的心灵。在《喋血黑谷》中，吴子牛则充分发挥着镜头的“ 纪录性 ”与“ 运动性 ”，逼真的生活场景与具有高度运动感的画面，仿佛把我们带到了那残酷而悲壮的战争年代。它显示出一种强悍、粗犷的力的美。他们相同的地方，在于都高度重视发挥电影的潜能，在于以真正的电影的语言“ 说话 ”，在于力求获得区别于别的艺术形式的电影的美。

《晚钟》是吴子牛既吸取了“ 意象美学 ”之长；又同时把自己注重“ 纪

实”、“运动”的个性发挥得淋漓尽致的代表作。

在这里，戏剧式的繁冗、乏力的人物对话被完全删除了；人为编织的戏剧式的矛盾冲突也无法进入画面。作品所裁取的，似乎只是一段特定的人物的生活经历；一个以排长为首的八路军的小分队在执行任务时，所遇到的一个出人意外的事件。

一切都是靠镜头来叙述的。大幕开启，一声声悠远、沉重的钟声里，我们看到了一面面白幡在坟头飘扬，这是残酷的战争所留下的印痕，它夺去了无数人的生命。紧接着，是一管黑黝黝的枪口在对着我们，特写的放大使它像一个吃人的恶魔所张开的大口。原来，这是日军在走投无路后集体自焚。一桶桶汽油浇在他们的身上，随着一声枪响，烈焰腾起，这群士兵便葬身于火海之中。

完全依靠着画面，它向我们交代了抗战刚刚结束的时代背景，并以沉痛的心情，揭示了战争给两国人民带来的灾难与痛苦。富有意味的是，吴子牛在其中穿插了一大段中国儿童追逐日本狼狗的面画。它显示出了画面的多义性。它既表明失去了主人护恃的恶犬的狼狈；也表明了群众对于作恶者的愤恨。联系到作品的主题，它似乎潜隐着报复是人的天性的深意，像是在即将展开的描述形成呼应式的交响与对位。

进入故事之前，编导设置了一个惊人的细节。这就是在乡亲们犁田耕种时，突然发现了埋在土中的炸弹，因而惊吓逃散。排长带人逆“流”向上，挖出炸弹并予以销毁。这无疑是一个具有强烈悬念的细节，在作品中有很大的吸引力；但它是靠生活事件本身与画面合理叙述而获得的，它并不靠人为的戏剧化的冲突。

进入故事以后，人物的行动成为了银幕表现的中心。一座荒凉破败的山坡小庙里，战士们搜出了一个因饥饿而奄奄一息的日军士兵。尽管已经失去了任何反抗的能力，但他还是抬起了一只脚，企图作垂死的挣扎。战士们知道他是因缺水、缺食而昏厥的，于是便用水与与粮食救醒了他。醒来之后，他不知感恩，反而趁机夺路而走。然而，他的虚弱的身体，却无力完成他的企图。他从山坡小径上滚下，又一次成为我八路军战士的俘虏。这样，他终于被我们的战士所感化，交代出附近有一日军军火仓库，至今尚有一批士兵在固守坚持。

这一大段叙事，几乎都靠人物自身的行动来完成，尤其是发现、救护日俘这一细节，可以说是画面功能的充分发挥。除叙事、抒情以外，在人物微妙、复杂心理的揭示上，它达到了准确、丰富、深刻、传神的效果。对此，我们不能不再一次提到日俘在奄奄一息中挣扎、反抗的细节。正是这一个细节，深刻，形象地表现了日军士兵的顽固与野蛮。军国主义武士道的毒汁已渗透进他的骨髓，只要还有一口气，他都要敌视每一个中国人。像我军战士的轻轻一拨，使日俘的抬起的脚终于缓缓地落下，这不但表现了战士们的警觉，同时也表现了他们对敌人的鄙视与人道。不用说，人物复杂的心理活动，作品通过这一“动作”都让我们看到了。

故事的第一个高潮是疲惫困乏的日军终于同意投降，小分队的战士以随身所带的食物救援他们。一个日军头目见肉呕吐的伏笔之后，是一个似疯如狂的中国妇女从洞中逃出。经她的哭诉，战士们才得知，这群野蛮的侵略者，在洞中竟然曾以吃中国人的肉来维持自己的生命！无法忍受的战士们端起机枪，愤怒地向着洞口射击，躲入洞内的日军则龟缩不出。

这里也很少有人物的对话，画面已经以人物语言更有力地传达了内容。试想，如果没有那个“见肉呕吐”的细节，日军吃人的情景将如何表现？如果仅仅是由人物口中说出，那么它能够达到现在的令人痛苦难忍、而又深恶痛绝的效果吗？而且，在一定的意义上，这一细节恰恰有力地说明作为战争工具的人，即使是一个吃人的人，到头来，它也必然地伤害着自身。这一细节运用的成功证明，作为主要作用于人的视觉的电影，行动比语言更有力，看到比听到接受的信息更丰富。吴子牛注重画面表现的内在的依据就在这里。

吴子牛在《晚钟》中对电影语言的娴熟的运用，还体现在对“蒙太奇”的掌握上。这部作品，在整体上，可以说是由敌我双方的对比构成。在具体的表现上，它由我而敌，慢慢地把重点放在了揭示日军的心理矛盾上。日军在洞中商议次日的投降与否，是全片的又一高潮，在展现这一高潮中，吴子牛坚持少用对话，多用行动，用场面进行叙事。场面进行叙事对于表现决定是否投降来说，无疑是非常吃力的。但吴子牛却依靠着“蒙太奇”的组接完成了这一任务。日军头目冷峻的神情与士兵沮丧的神态的画面的组接，冷幽幽发着暗光的头盔与堆积如山的弹药箱的画面组接，都显示出战争的压力现在都落在了这群战争工具的身上。在内外交困的形势下，他们几乎没有任何别的选择。紧接着是日军士兵互相擦洗的画面，它表明他们是准备向自己的“神圣”的阵地与历史作最后的告别。果然，次日的清晨，他们拖着蹒跚的步伐列队出降了。如果说在画面叙述的过程中，我们还很难明确了解日军的决定；那么，在他们出降以后，我们再反回来回顾那些画面，我们就可以了解到他们内心的复杂性。

最后，日军全部出降；但却把曾经协助过我八路军的士兵留在了洞内。毫无疑问，他们认为他背叛了“圣战”，而不能容忍。然而，在隆隆的枪声中，我八路军排长却冒着生命的危险终于把他救了出来。这实际上也是对于“蒙太奇”的成功运用，因为它的深意是经过组接的画面的对比而取得的。

也许，我们可以把《晚钟》称为一部“意念电影”，它的出发点与归结点，都落在形象展示战争对人的摧残与扭曲上。因而，为了更强有力地展示这一意念，创作者还专门营造了一个象征性的画面来点题，并以它作为片头片尾，来统一全片。这就是那个手持利斧砍倒岗楼的镜头。这个画面显然不承担叙述故事的任务，但它却有力地传达出了艺术家决心埋葬战争的意念。

《晚钟》在观众中确有不同的评价。其中的一个原因是观众对于这种比较纯粹地依靠画面造型来叙述的方式还不太适应；同时，事件叙述的跳跃性也确实给人们的理解带来一定的困难。另一个原因则是人物心理的模糊，也容易使观众不满。它突出使现在日军的两个头目，一个剖腹自杀，一个疯癫后以头撞崖身亡。他们是出于效忠军国主义还是因为残害了中国人而感到了压力与愧疚而自杀的呢？创作者没有作出任何说明，而且镜头中多少流露出了一点同情的情绪，这就难免招至“和平主义”的批评。

但是，我们不能否认这是一部构思独特，风格纯熟，个性鲜明的作品。它把我们电影的画面造型的叙事、述意的能力提高到了一个新的水准。

（彭加瑾）

摇滚青年

1988 年　彩色片

摄制：北京青年电影制片厂

编剧：刘毅然

导演：田壮壮

摄影：肖风

演员：陶全（饰龙翔）马羚（饰圆圆）史可（饰罗丹）朱迅（饰小小）李虎（饰大路）

【故事梗概】

夜色中的故宫午门外，一群新潮打扮的青年正在学跳霹雳舞。强劲的舞曲，激越的节奏，喧闹的人群，打破了这里的空旷与沉寂。强烈的光柱下，一张张年轻的脸闪动着兴奋、执著和欢快的光彩。

缓缓上升的电梯中，一对恋人在拥吻，他们是龙翔和圆圆。

剧场明亮的舞台上，圆圆在领跳红绸舞，她们随着舒缓的乐曲翩翩起舞，动作舒展而柔美。接下来是龙翔的独舞，他的舞姿刚劲潇洒、热情奔放，充满个性。高潮中，音乐声戛然而止，女教练宣布节目暂停，取消了龙翔参加艺术节的资格。这使龙翔和圆圆的爱情罩上了阴影。

在摩托车赛场外，龙翔竭力鼓动好友大路从杂技团调到赛车队。大路问起节目选拔的事，引起龙翔和圆圆失望而气恼的争执。

不久，龙翔辞职离团，成为自由职业者。经大路介绍，他结识了星星时装队的经理兼女设计师罗丹，并应聘担任该公司表演队教练。他尝试把时装表演和现代舞结合起来，展示出一种新的表演风格，星星时装队因此荣获比赛大奖。罗丹向龙翔暗示了自己的爱慕，龙翔却迴避了她。

在大路和罗丹的帮助下，龙翔举办了个人专场舞表演。他又回到昔日的舞台，忘我地跳着……演出获得成功后，龙翔冒雨去找圆圆，想同她一道分享这喜悦，而圆圆已和别人结了婚。意外的打击使龙翔一腔热血降到冰点，他漫无目的地在雨中踱步，碰到认识不久的新朋友小小。小小将龙翔拉到自己家中避雨，她快乐、洒脱的性格使龙翔受到感染。

龙翔来到星星公司，告诉罗丹说想离开星星公司一段时间，到更广阔的社会舞台去，收集些新的素材，丰富和充实自己。告别罗丹后，龙翔来到杂技团，大路正在铁笼子里练习着、飞转着，两个好朋友隔笼相对，默默无言。

龙翔应邀来到中国大学，为百年校庆演出。台上，龙翔尽情歌舞，陶醉在忘我境界里；台下，大学生们激动地应和着龙翔；台上台下，汇成一片歌舞的海洋。

演出后，龙翔来到小小家。翌日清晨，小小给仍睡着的龙翔送来早点，并把家门的钥匙留给他，希望他常来。龙翔醒来后看到钥匙，感到无比的欣慰。

【评析与欣赏】

《摇滚青年》是中国当代影坛尚不多见的一部歌舞故事片。影片以青年舞蹈演员龙翔对事业和理想的执着追求为主线，以他与 3 个女性之间并不复杂的爱情纠葛为副线编织情节。影片一方面沿着男主人公事业与爱情的由合

到分、由分到合的演进轨迹，勾勒出清晰的情节脉络；另一方面，又将充满时代气息的现代歌舞有机地融入故事情节的发展中，从而在故事情节与歌舞表演的交织中生动地展现了当代青年的个性追求，心态情怀和精神风貌。

对于一部歌舞片风格的影片来说，选择一位专业舞蹈演员角色作为影片的男主角，无疑是明智的，它为影片融歌舞表演与生活故事为一体的风格提供了极为便利的切入点。同时，影片又把龙翔从一个专业舞蹈演员走向民间霹雳舞的痛苦矛盾过程与两种舞蹈所代表、所蕴含的社会文化信息、风格个性追求有机地加以对比与映照，使二者此消彼长，相互推进，构筑起影片运动的张力。影片一开始，就以充满活力的现代霹雳舞传达出现代都市的浓郁时代信息，为龙翔和圆圆——一对沉浸在甜蜜爱情中的恋人的出场营造出充满现代感的文化环境氛围，圆圆柔美优雅的红绸舞与龙翔揉和着现代舞成分的独舞，不仅构成传统与反传统的鲜明映照，而且通过不同的舞蹈语汇，显露出他们俩在艺术风格和个性追求上的不同取向：一个只想规规矩矩跳舞，安安稳稳过日子；一个则追求创新，追求“唱得开心，跳得自在，生活就该痛痛快快”。所以接下来，龙翔未通过节目审查时而引起的争执，龙翔的辞职离团和二人的分手等并不让人感到意外。成为自由职业者的龙翔，全身心地投入了霹雳舞的实践和表演中，一种洋溢着青春激情和活力的生命自由意识，在这里得到了高扬。由此而形成了影片的又一个舞蹈高潮，同时也推动着影片情节的进一步发展。终于，龙翔的首场个人专场舞获得了成功，但他是付出了代价的，伴随着事业成功的是爱情的失落。可以说，在中国大学舞台上领舞的龙翔，既是他作为生命个体对现代社会中种种限制和旧的传统的抗争，也显示出他愈益成熟和坚定起来的个性追求。后来，共同的理想和追求使龙翔在小小那里重新感受到爱的温馨，在个性追求与爱情生活的统一中，龙翔又获得了新的心理平衡。

显然，影片中的歌舞表演并非单纯地为表演而表演（像好莱坞的一些俗套的歌舞片那样），而是作为揭示人物个性、披露人物心理情怀的载体和手段而纳入到故事结构中的。一方面，故事的发展为歌舞表演提供了一定的空间和时间，反过来，歌舞表演则为人物心理与情感的渲泄和情节的发展提供了发生的契机和转换的方式。正是在故事与歌舞交织一体的情节运动中，影片完成了对人物个性的刻划和对人物形象的塑造。从影片中可以看到，在故事、歌舞与人物三者的关系中，编导刻意追求的是故事与歌舞并重，而在故事与歌舞的交融中，着重突出和强调的是人物。表面上看，这种艺术处理，使冠之以歌舞片的《摇滚青年》与传统类型片意义上的歌舞片似乎有些偏离，然而从整体上讲，这种处理恰恰体现了影片编导的新的创意。

作为一个有个性、有理想的当代青年，龙翔在改革大潮的涌动中敏锐地感受到了时代精神，并力图主宰自己的命运，把握人生的方向。影片编导是把龙翔作为一个具有当代意识和理想人格的典型来表现他的个性追求和进取精神的。艺术的最高境界是自由，人生的最高境界也是追求自由，编导正是想通过影片而表现：“年轻人对自己的向往和自己的梦多追求一点儿”，龙翔之所以躁动不安并倾尽全力苦苦追求的正是这种自由的境界。因此，在歌舞团为艺术节而举行的选拔赛上，他的独舞中自觉不自觉地糅进了现代霹雳舞的成分，以张扬活力，强劲有力的舞蹈语汇表明了对传统的反叛。他不愿跳那些爷爷们跳过的东西，力图按照自己的意愿跳舞和生活；他毅然辞去公职；他不满足于夺得大奖的成绩和专场演出的成功，仍然要离开星星公司，

渴求着更广阔的舞台和更具活力的创造；他活跃在大学舞台上，向往着挣脱金钱束缚的艺术的自由和生命的自由。与龙翔性格和追求形成对比的是圆圆的循规蹈矩、安份守己。作为龙翔获得成功的反衬的是大路的惨败，那重又回到杂技团铁笼中的大路，仿佛是龙翔的另一个自我。大路的失败与龙翔追求中的受阻和失落，都昭示着追求与变革的艰辛与不易。尽管影片结尾时，为龙翔的追求暂时画上了一个圆满的句号，但等待他的仍将是坷坎的人生之旅。对自由的追求并不自由，这正是追求者的勇气与意义所在。龙翔自觉地为自己选择了一条并不平坦的追求之路，他一定也会充满自信地带着明天比今天更美好的希冀，而坚韧不拔地迈步前行。追求的意义和价值并不在于最终是否得到什么，而在于不懈的追求过程中所激发出来的创造力，所显示出来的顽强意志和进取精神，这也正是龙翔所代表的理想人格的魅力所在。

《摇滚青年》的导演田壮壮，是“第五代”导演中的佼佼者，同影片的主人公龙翔一样，他也是一位有个性追求的中国电影导演。他由搞“探索片”转而拍轻松的情节片，其实并非像某些人所惋惜的那样，是“不幸的悲剧”，而是在开拓一个新的创作领域，并藉此而实现“创作者自身能量和心灵的释放”的艺术初衷。从影片可以看出，导演较好地掌握和驾驭了歌舞片的语法规律，利用类型片的形式自觉不自觉地体现了自己的创作个性。

影片很好地发挥了电影所特有的视听优势，或以特写镜头配以节奏强烈的摇滚音乐，细腻而震撼人心地表现霹雳舞的动作与细节；或以近景显露陶醉在舞蹈中的表演者的情绪与气质；或以推拉摇移、仰俯自如的大全景组合镜头表现整个舞场、舞潮的气势和声威，从而酣畅淋漓地表现了现代霹雳舞所充溢着的自由精神，使观众在感受视觉美的同时，得到一种心灵升腾和情绪激荡的审美感动。

从影片的镜头表意方面，也可以看出田壮壮一贯的审美追求。如故宫午门为舞蹈背景的空间环境设计，构成传统与反传统的鲜明对比；引起观众对民族历史和现代文化思潮的思考；龙翔与圆圆在排练厅谈话的场景，以龙翔一身深黑，圆圆一身洁白的色彩反差，以龙翔席地而坐、圆圆高居其上的空间构图以及场面调度和情绪变化的对比性表述，揭示出人物截然不同的和难以调和的人生理想和个性追求。由此可见，田壮壮即使是在拍情节片或娱乐性强的影片，也依然自觉不自觉地揭示着影象本身的观念内涵。有论者因此认为，编导者违反了所谓的“娱乐片”的娱乐原则，使影片“披裹着娱乐片的外壳，而实则蕴含着教化内核”，这种指责是毫无道理的。我们说“寓教于乐”是一切艺术（故事）影片的最高追求，即使拍所谓的“娱乐片”，也不能完全排斥教化。就电影艺术讲，影片的较强的观赏性与一定的思想内涵，情感取向从来就是密不可分的，绝非水火不容的对立因素。以观赏性排斥思想性与艺术性，必然会使影片走向庸俗化，并非真正意义上的艺术“娱乐”影片。而《摇滚青年》的编导，既着意将影片拍得声画并茂、通俗耐看，有很强的观赏性，又不忘描写影象的表意性，使影象自然而然地蕴含着它应该蕴含的思想意蕴，这恰恰是一种应予充分肯定的艺术追求。

（修倜）

寡 妇 村

1988 年　彩色片

摄制：珠影与香港银都机构有限公司

编剧：陈立洲　王雁

导演：王进

摄影：赵晓时

美工：何群

主要演员：梁玉瑾（饰多妹）郝嘉陵（饰阿婷）于莉（饰阿来）谢园（饰阿泰）

【故事梗概】

闽南沿海某渔村。一个雾雨飘飘的清明。婷姐、多妹、阿来和其他妇女们趴在黑蛋丘坟头磕拜，和着海潮的节奏，操三分哭七分唱的腔调嚎坟；入夜，婚后未孕的妇女们一律素乌巾蒙裹头面、手戴银镯、腰束银带，个个打扮得像新嫁娘一样汇成回夫家的浩荡队伍，举着火把穿行于夜色之中。

按祖宗定下的规矩，结婚后妻子一年只有清明、中秋、除夕 3 个晚上可回夫家住。头 3 年禁止有性行为，满 3 年后也只能靠占卜看祖宗是否准许。直到妻子生了孩子才能搬到夫家住。否则就得在众人耻笑歌声中投海自尽。

多妹结婚几年从没见过丈夫的模样，每次回夫家都蹲在墙角小心提防着，不让“臭人”近身；婷姐与万福结婚 11 年还没生团，一回夫家她就身子不舒畅，气得万福一巴掌扇过去；阿来很想丈夫阿泰与她亲热，但结婚才一年，阿泰不敢，他求她再熬两年……

到了“护厝尾”，婷姐顾不得治伤，先检查多妹，阿来肚间的记号，唯恐犯规。一天，正在犁地的阿来惊讶地看见几位妇女走上断崖，跳进大海之中，没人去救她们，反而还唱着耻笑的歌；在傍晚的小集市，卖牛的多妹被买牛的四德所深深吸引……

中秋月明，妇女们又回到夫家。多妹仍然蹲在墙角打盹，她男人想强迫她，被她用东西狠狠打了一下；婷姐这回身上干净了，她祈求妈祖保佑她怀孕，万福要她跟去新竹生了团再回来，婷姐横下一条心要跟着去；阿来帮阿泰洗澡，看着自己的男人，她再也控制不住感情。

突然，狗吠声大作。国民党军队要把村里男人都送过海去当兵。万福想逃，被抓了回来，婷姐无限悲哀；阿来伤心地抽泣，阿泰却说：有这一夜，活得值；四德认为自己连个女人也治不住，还不如当兵去，他让母亲放心。

朝阳普照的时候，已婚妇女们都回到自己的夫家。阿来怀着孩子仍然舂米、戽水、干农活还照顾阿泰母亲，多妹提出要离婚，却又看见那头黄牛，这才搞清楚自己不愿近身的男人正是自己难以忘怀的买牛郎四德，她又恨又悔，而四德母亲决不原谅她。

婷姐仿佛听到万福的召唤，她和几位妇女爬上了高高的断崖。多妹忽然停了下来，她说四德叫她回去照顾好母亲，他会回来的。而婷姐她们飘向了大海。大海，波光闪烁……

【评析与欣赏】

观赏《寡妇村》，使人始终沉浸于一种交织着惊奇激动与痛苦的颤悚之

中，惊奇于这婚俗的奇异无双，令人悚然的是人性竟如此荒蛮。

在闽南沿海那个古风犹存的小渔村，人们虔诚地供奉着人类宗教文化中一位颇费猜疑的神灵——妈祖，他在创造护佑他的子民的同时又毫不怜惜地将他们推入自我折磨自我毁灭的绝境，按照他的意志：他的子民们结婚后并不能马上完聚，头 3 年里妻子要守身如玉，每年只有清明、中秋、除夕 3 夜可与丈夫相守，还要在裤带上系死结以示贞洁；3 年期满也不能随心所欲，还要靠占卜得祖先恩准才能夫妻同床。妈祖的子民们肩负着这祖宗留下的沉重的人生折磨，她们命中注定要受苦受难走着那每年 3 趟回夫家的没有尽头的路，从青丝走到白头，除非侥幸怀孕生子后才能搬回夫家去住。如果她们中有人尚有一丝人性未泯情欲萌动，3 年里不能坚守贞操者，或是满 3 年后不按祖先规矩办事者，便必须在众人耻笑的歌声中投海自杀。本来，青年男女两情相悦进而建立家庭共享天伦，这是顺乎自然本性的正常婚姻。家的概念在中国文化范畴中不仅是可遮风挡雨、给人稳定安全感的建筑，它更有一种深刻的人文内涵，它是一个人的生命之源和漂泊不定的心灵的精神归宿与栖身之地；而情欲则既是人自然本性的表现，也是对美的本质的肯定与追求。但影片所展示的奇异婚姻却在奔波于夫家的路上扼杀了人们对于家庭与情欲的渴望，僵硬的礼法消溶了青春女子全部生命的欲望能量和光彩，也沉默了她们发自灵魂深处的呐喊。

影片还以冷静客观的叙述阐释这样一种情景：束缚女人们心智欲求的力量既来自那无所不在无所不知的妈祖、更来自子民们的道德狂热与自觉。四德那“我娶她满 3 年啦，怎么今晚还不能同床”的哀怨，就化解在母亲“过来人”的劝慰之中：“才 3 年你就熬不住了？你阿爸娶我，第 5 年才相识，第 6 年同床，第 8 年才得团……”阿来的一切反抗与争辩都无济于事，还是被两位阿姐在裤带上挽上死结，面对阿来的责问，虽倍受礼法之苦的阿婷、多妹却又自觉地扮演起捍卫者角色来嘲笑规劝她：“这才真羞人，阿来，3 年都熬不住啦？”“祖宗的习惯，大家都这款，有什么不惯的？久了你也能惯的”，“不是说‘人活一口气，树活一张皮’吗？这所在最金贵这口气，这张皮了。”透过这些姐妹间的寻常对话，我们看到：正常人性的勃发在这里被严重压抑，无比丰盈的却是秉祖宗意志办事说话的道德自觉。

更令人悚然者，是这种早已深植于女人灵魂的道德自觉硬化为礼法的残酷所造成的对生命的漠视，把那些敢于蔑视宗法礼教的女人们视为异端处以独特的极刑：无论她们走到哪里都逃不掉躲不开那耻笑她们的嘹亮歌声，据说她们的罪名就是“想生团、偷回夫家住”，于是便被同类以歌声送上断崖飘向大海。多么优美的刑法！多么可怖的冷漠！全村人——饱受祖宗习俗之苦的男男女女们竟木然地注视着她们去跳海，他们习以为常熟视无睹，在这象征祖宗的蛋丘上，曾经葬送了多少饱满柔韧而充满活力的生命，早已无计其数了。

《寡妇村》正常的叙事流程是男人们被抓丁到海峡彼岸的偶然事件所打断的。否则，女主人公们会先后被歌声送上断崖，婷姐决意与丈夫私奔；阿来结婚第一年就有了孩子；多妹暂时平安无事，但若她知道四德就是她仰慕已久的男人，也保不住那如枯井般的内心会焕发出神圣辉煌的人性之光，挣脱远古祖先的幽灵和自身的束缚，通过犯罪来获得人的最高特性。这一叙事的重大逆转完成了影片双重性主题的转换，由对阉割人性的理性文化的批判转向了对深藏于女人们内心的坚韧生命意识的发掘与颂扬。这种主题的重奏

早在影片开始时就已初露端倪了。影片中重复出现过两次在浓重的夜色里，成群结队的妇女们手执火把，汇聚成回归夫家的浩荡队伍，火把在夜幕中闪烁流动，宛如在庞大的鸟蛋丘下涌动起一条生生不息的生命之流，蜿蜒向前，传递出女人们炽热而活泼的人生欲求和对家庭团聚幸福执著追求的生命意志。影片的结尾使这一层主题抒发达到了高潮：婷姐一身新嫁娘的妆扮平静地飘向大海，那里没有祖宗规矩，没有杀人的歌声，只有她与丈夫和向往了 11 年的幸福；多妹、阿来与村里的活寡妇们则继续守着家园养团成人，等待着亲人们归来。影片把她们承接苦难的伟力与坚韧的旋律抒唱得格外动人心弦。

影片在展示这一奇特婚俗的同时，把 3 个女主人公各不相同的婚姻遭遇纳入到一个艺术对照系统之中加以描述，从历史文化与现存环境纵横的延伸中来探视压抑性生理性文化所造成的人性迷失和扭曲的悲剧的根源。中国文化中几千年积淀下来的深层的从属依附意识，在这一畸形奇特的婚俗里已被更明确更赤裸裸地转换成把女子彻底沦为传宗接代，延续香火的工具，在这里，女人被夫家应允接纳的唯一条件就是要生团，而不能生团就意味着要失去作为女人的唯一权利，就要受到人们的耻笑。传统中国文化范畴里，从来都是把不能生孩子的过错归咎于弱女子一身，把账全算在女人头上。阿婷由于结婚 11 年没有生育,仅此一项便足以使她蒙上一层格外不祥而浓重的悲剧色彩。她被剥夺了想要有个家这一最起码的人生欲望，负载着极其沉重的心灵情感负荷，总觉得对不起丈夫而越发地低眉顺眼逆来顺受。即使面对丈夫那“一年就 3 个晚上，你怎敢老脏身子来哦”的毫无道理的诘问，也只是一味委屈求全“真对不住，下次，等中秋节，我一定干净身子来，给你生团。”在影片中，为了生团而进行的苦苦跋涉挣扎，成了女人们人生的唯一要义和最高准则，为了能生团她愿顶住耻笑去和丈夫私奔，甚至平静安详地爬上断崖投向大海。

多妹的悲剧命运则更富有戏剧性。她结婚 3 年竟然不识丈夫真面目，这在当地是十分普遍而自然的事。她的婆婆婚后第 5 年才与丈夫相识，已经生了团却还不知孩子爹尊容如何的也大有人在。这时却有一位想要买牛给牵手人（妻子）的男人令她怦然心动，为此在中秋节夜她打昏了想要与她同床的丈夫，使得丈夫一气之下当兵去了海峡彼岸。等到她办离婚手续时才发现被自己气走的陌生的丈夫原来就是自己梦寐以求的男人。她对丈夫的厌恶升华为一种爱慕，支撑她承受那多蹇命运的打击，抗拒死神的诱惑而守在家园等着爱人的回归。然而婆婆已被她伤透了心，丈夫四德临走时他妈说要娶个番婆生团，多妹悲剧的命运能有转机么？

阿来一开始就为自己选择了一条布满荆棘却充满生机的道路。她来自台南，与阿泰是恋爱而结合，历史因袭的断层使她具有无比丰富的个性和对欢乐生命的渴求需要。她根本不屑于压抑自己也无视宗法礼及众人的耻笑，她要冲破摧残人性的清规戒律，一任对自身的热爱对情欲的渴望对生活的贪婪汹涌倾泻。中秋节一夜，使她获得对生命之美最铭心刻骨最富于激情的体验。丈夫被抓去当兵，临走时告诉阿来：“有这一夜，我就是给枪弹打死也不冤了！”阿来则告诉丈夫：“这回，我要能有孕，就生下来，我不怕耻笑、不跳海，等着你回来。”影片吝啬于阿婷多妹的个性反叛追求，幸福都给了阿来，在她身上把人类的情爱与生命意识渲染得十分诱人而动人，为影片增添了一轮亮色。

色彩进入电影被称之为电影发展史上继声音之后的第二次技术革命，它使人们在银幕上领略到了更为真实的艺术世界，不仅是对大自然丰富色调的再现，还承担起揭示人物性格、心理、命运的重任、营造叙事的总体气氛。影片开始时祭拜祖宗的仪式上，那灰暗的天地服饰，青烟袅袅、灰烬飞扬无不营造出一种原始神秘的氛围，预示了生活在列祖列宗巨大阴影之下的人物命运的严峻，从而表现人们对从畸形婚俗显示的传统文化深层的审视与思考。在影片整体的偏暗偏冷的基调中，又把夜归夫家的妇女们手持的火把拍得极其夸张写意，火把的炽烈火焰、红光映照的妇女们簇新齐整与夜色的阴沉凝重与全片的基调形成非常强烈的反差。

（李萍）

海峡两岸

1988 年　彩色片

摄制：台湾

编剧：吴念真　虞戡平

导演：虞戡平

摄影：陈文涛　李健强

演员：孙越（饰孙志浩）王莱（饰梅姐）江霞（饰江淑瑛）林翠（饰孙桂花）

【故事梗概】

孙志浩原籍开封，1949 年，他被国民党抓壮丁，随国民党军队撤到台湾。当年在家乡已有大他 6 岁的太太梅姐，和 5 岁的女儿桂花。几经苍桑与台湾籍的江淑瑛结婚，儿子台生已经 20 多岁。眷村改造成公寓后，他们生活比以前更加安定、无虑。但是，孙志浩的心里始终藏着一个心愿，一份随时波动的愧疚，那是因为他惦挂留在大陆的妻女。

终于，在听闻到许多赴港会亲的成功例子后，台湾又开放台胞到大陆探亲，孙志浩极想与阔别 40 年的梅姐见面，在儿子的协助下，办妥了赴香港的手续。出发前淑瑛心里不安，经志浩、儿子的劝慰，他们一家三口还是同行，来到陌生的香港，见到来自大陆的另外一家人——孙老太太梅姐、女儿桂花、外孙女晓虹。

见面时孙志浩与梅姐抱头痛哭，各个人的心情既复杂，又惆怅，每个人都翻搅着激动的情绪。对孙志浩而言，40 年来未曾做到丈夫、父亲的职责，愧对之心让他在见面的短暂时刻里，一心想尽情地补偿，总是陪伴在梅姐身旁，对女儿桂花的需求总是一口答应满足。而对台湾孙太太淑英而言，嫉妒、不安，夹在对丈夫的爱里，她需要更多的时间来接纳突来的事实。

在香港志浩一人两家的二妻及其子女彼此交换生活经历。大陆这边的孙太太，经历文革的洗劫，更加深了她坚忍、宽容、敦厚、知足的美德，台生细心照顾同父异母姐姐。对桂花来说，文革造成她人性扭曲，显得贪婪、索取无度，似乎父亲亏欠她，如今要在物质上捞回一把来补偿。这样两家人聚在一起，有悲伤，有喜悦，有冲突，有宽囿，有互相伤害，也有互相包容。而志浩自觉对两边都有欠疚，桂花与淑瑛都看他两边如何对待，志浩难免左右为难。梅姐饱经风霜，处事豁达。她以宽阔的胸襟与睿智来排解淑瑛与桂花之间的疑心，抚慰志浩心中的伤痕。梅姐告诉志浩他们亲生的桂花已在灾荒年月饿死，她在饥饿情况下，一个男人给他吃，并玷辱了她，现在的桂花不是他们的亲生女，而她舍不得桂花这个名字。最后孙志浩还是承认梅姐含辛茹苦养大的桂花为自己的女儿。桂花也醒悟到世间除了物质报偿之外，还有亲情。

台生和晓虹，没有老一辈的心酸的体验，却有他们自己的理想和追求，在迷离的香港，晓虹原打算去美国留学，后来询问台生能不能到台湾求学，台生告诉她台湾地方小，容不下那么多大陆的学生。晓虹中途迷路，由警察送回旅馆，才结束两家人的一场虚惊。时间随着两家人从陌生到熟悉，从隔膜到融合之间快速无情地流去。最后在台湾的志浩夫妇和台生送梅姐祖孙三代到深圳罗湖，两地的一家人挥手依依惜别，40 年的隔离虽然相遇，到头来，

还是无可奈何分居两岸，靠一衣带水维系着血脉关系。片尾是志浩、淑瑛、台生在站台追送梅姐祖孙三人，抒情的音乐声中，志浩惆然若失的眼神特写，紧接的画面：一个是回忆镜头，坐在红轿子里的梅姐少女时娇俏羞涩的嫣笑。接着的是梅姐坐在列车上回忆画面：戴上小黑帽儿童年龄的小新郎孙志浩的满脸傻笑。梅姐等进入罗湖深圳特区，乘飞机腾空而起。

【评析与欣赏】

《海峡两岸》是近 40 年来台湾第一部跨越海峡两岸关系题材的电影。

1988 年无疑是海峡两岸电影关系中最重要的一年，台湾当局准许北京电影制片厂出资合拍的《末代皇帝》入台放映，虞戡平导的《海峡两岸》外景队拍摄深圳实景，是过去台港电影难得看到的，生活在两个不同体制下的一家人，相隔 40 年后会亲的影片，题材本身具有历史性、时代性与民族性，也具有戏剧性，在简单、平凡的情节中，高潮迭起，趣味盎然。

因历史的原因，海峡两岸骨肉同胞隔离近 40 年，而到台湾的大陆人历经沧桑，又跟大陆的亲人断绝往来，断绝音讯，很多人死了心。突然间，又有了亲人的消息，盼到有机会能回到家乡探望亲人，或让大陆亲人赴台湾会面。然而他们多要面对身边已有的家室，及两岸亲人见面后，依然要分开生活的现实。1987 年 11 月 2 日，台湾当局开放大陆探亲。在这之前，香港是两岸同胞会亲的一个桥梁，香港距离大陆或台湾，都近在咫尺，却又是两地的人民再难跨越的一个极限。不少在台湾落地生根的大陆人，他们冒着风险，绕道到大陆或在香港与隔离了 40 多年的亲人会面。

在台湾开放探亲后，导演虞戡平一反以往拍片风格，以诚恳、无偏见的心态，深入直陈两岸平凡中国人的长久隔离后相见，所流露的共通人性和情感。描述由孙越主演的自大陆去台湾的退伍军人孙志浩，娶了年龄相差很大的台湾籍姑娘淑瑛为妻，生了一个儿子台生，40 年后到香港会见当年在大陆娶的原配梅姐和女儿桂花、外孙女晓虹。把海峡两岸 40 年思亲之苦，通过短短几天的聚会呈现出来。会亲结束后一边飞回台湾，一边归回大陆，两岸问题留给各自承受，正如最后梅姐所说：人事全非，40 年并非 40 日，那边生根那边待，门前的大槐树，叶落不过丈把远，根可能伸到黄河边喝水啦。

孙越饰的志浩，对两边都有亏欠，从头至尾陪伴梅姐，对女儿桂花的需求尽量满足，从情感上和物质上弥补 40 年来未尽对梅姐母女为夫为父的责任。王莱饰演的梅姐表现中国传统女人那种宽厚、纯朴、逆来顺受认命的角色，到了那把年纪，什么都看得开，只能告诉志浩“再多的钱也买不全心里想要的”，问桂花“什么是真，什么是假？”告诉她不能心存“有能力购买 3 大件 5 小件的就是爹”的想法，她是会亲过程的支柱，也是台湾孙太太转变态度的关键。桂花正如其母所述倔强好胜。她经历文革等大风大浪，如刺猬般竖刺随时准备待势而发，贪婪之心跃于脸上，但由于好奇心态方能适应环境（坐云霄飞车、听随身听、欲跳迪斯科等），台生深受父母传统的教育，体阅老一辈的辛酸苦楚，而晓虹向上好学，却只想离开家乡，在物质丰裕的世界，难免迷失。但是他们知道，随着上一代逐渐开放的心胸，有一天，在广阔的世界的任何地方，他们终将再相逢。编导以持平的态度来看志浩、梅姐、淑英 3 人的内心情感，每个人心中都有一种难以割舍的感情；见了面，有的幸，有的不幸，编导站在人道的立场，来关怀这些人。毕竟中国人还是中国人，两岸老一辈人承袭了古老传统，譬如伦理、道德，现在人们期望重

新把那些优良的传统找回来。在台湾一方的志浩一家 3 口送梅姐祖孙 3 人回大陆的列车上，从晓虹赠给台生的女朋友的信物，隐喻了未来的中国一代，他们总有一天不再受海峡樊篱，自由往来。这正是编导期待的。

全片五分之四都着重在两岸不同语言和生活方式，台湾孙志浩这一家子人是典型的“芋仔蕃薯”的组合，形成语言区隔及风采，再加上两边人马在人生地不熟的香港会亲，国语、台语、粤语、英语等四种语言夹杂一起，产生的突兀趣味，使本应伤感或较带感性的《海峡两岸》生色不少。40 年生活隔阂沟通，在各个人使用不同的语言下，彼此宽恕、谅解，然而在喜感的背后，又让人兴起沉沉的心痛，毕竟两岸都是血浓于水的同胞，电影最后肯定：“人只怕没心，只要有心，什么都隔不了的……”道尽了两岸人民的心声。

导演的手法、编剧功力都令人赞赏，尤其孙越、王莱、江霞的精湛演技，把探亲题材，诠释得感人而不矫情。但桂花角色过于夸张表演，与片中温婉的格局不大协调，人物平面化，是本片不足之处。此片是在台湾军人眷村里长大的导演虞戡平继歌舞片之后，得到影界和观众肯定的影片，不少去台湾的大陆人看后，勾起对往事的感触，潸然泪下。此片在 1988 年获台湾第 25 届金马奖最佳剧情片、最佳原著剧本（吴念真）、最佳女主角（江霞）、最佳女配角（王莱）四项提名，王莱获最佳女配角奖。

虞戡平生于 1950 年 7 月，世界新专电影科毕业，1974 年开始随李嘉任助导及副导演，曾拍《大摩天岭》、《女兵日记》、《飘香剑雨》等片，1979 年升任导演，首作为《要命的小方》，其后导演作品有：《三毛流浪记》（1979 年）、《顽皮鬼》（1980 年）、《大追击》（1981 年）、《搭错车》（1983 年）、《台北神话》（1985 年）、《孽子》（1986 年）、《孙小毛魔界历险》（1987 年）、《海峡两岸》（1988 年）。

（陈飞宝）

开国大典

1989 年　彩色片
摄制：长春电影制片厂
编剧：张天民　张笑天　刘星　郭晨
导演：李前宽　肖桂云
摄影：李力　钟文明　王小列
演员：古月（饰毛泽东）孙飞虎（饰蒋介石）

【故事梗概】

1948 年末，面对国民党军队在战场上节节败退的形势，蒋介石发表新年文告宣布下野，由李宗仁代总统，他在幕后控制局面。

毛泽东主席在西柏坡发表《将革命进行到底》文稿，号召全国人民推翻蒋介石反动统治，建立中华人民共和国。

中国人民解放军在淮海战场取得重大胜利，北平也已成为孤城，此刻，蒋介石要李宗仁和共产党和谈。北平和平解放后，李宗仁命国民党和谈代表团负责人张治中抓紧与共产党的和谈。蒋介石却在暗中操纵一切，布置守卫长江，负隅顽抗，妄图与共产党划江而治，同时也做了撤退台湾的准备。宋美龄赴美求援，李宗仁向司徒雷登求援均遭拒绝。苏联代表团秘访西柏坡，毛泽东要米高扬转告斯大林：我们一定要打过长江，解放全中国。

毛泽东于七届二中全会后向北平进发。蒋介石顾不得下野身份亲自巡视长江防线。

大战在即，蒋介石拒绝在和平协定上签字，毛泽东、朱德发布向全国进军的命令，中国人民解放军百万雄师过大江，南京解放。李宗仁撤出南京，蒋介石出山，重新主政。

滞留于北平的张治中在香山向毛泽东建议：为国家，为民族，在政治上既不倒向美国，也不倒向苏联，不能走国民党的老路，不能独裁。

1949 年 5 月，蒋介石在祭祖，辞庙后撤到停泊在东海上的“太康”号军舰上。旋即，他的老家被攻占，上海解放。毛泽东搬进北京中南海。1949 年 8 月 2 日，美国驻中华民国大使司徒雷登撤离中国大陆。宋庆龄应邀北上，参加中国人民政治协商会议。

1949 年 9 月 30 日，毛泽东、朱德、周恩来、刘少奇等为人民英雄纪念碑奠基。毛泽东让儿子毛岸英回湖南老家看望乡亲，祭奠母亲，探望外婆。

台北草山阳明山庄，蒋经国告诉父亲：毛泽东要举行开国大典了。蒋介石说：大概只有逆境中的势力，崛起中的势力才有可能重视人心，得到人心……

北京，毛泽东对儿子说，共产党找到了跳出兴旺——灭亡的循环圈，那就是民主。

1949 年 10 月 1 日，毛泽东率战友登上天安门城楼。他面对着天安门广场上的数十万人民，向全世界庄严宣告：中华人民共和国诞生了，中国人民从此站起来了！

万岁声响彻天安门广场……

【评析与欣赏】

影片《开国大典》获 1991 年第 10 届中国电影“ 金鸡奖 ”，第 13 届《大众电影》“ 百花奖 ”最佳故事片奖，和其他单项奖。

影片《开国大典》形象地展示了以蒋介石为代表的国民党反动派逆历史潮流走向失败，以毛泽东及其战友为代表的中国共产党顺应历史潮流走向胜利，新中国在世界东方巍然屹立起来的史诗般的历史画卷。它全景式地概括了这一特定历史阶段中所发生的诸多重大政治和军事事件。如 3 大战役的胜利；苏联特使秘访西柏坡；北平和谈；蒋介石退隐溪口；李宗仁支撑南京政府残局；共产党的七届二中全会；百万雄师强渡长江；第一届政治协商会议；蒋介石逃离大陆；新中国诞生前毛泽东对未来的思考；以及开国大典等等。

《开国大典》无论题材的分量，还是人物与事件的数量，在中国电影史上都是空前的。创作者用现代人的眼光去理解和透视那段历史，透视代表人民利益的共产党人取得辉煌胜利的历史契因，对这些重大历史事件做了整体性的把握。以大思路、大气魄、大手笔去洒脱地掌握、处理这一题材。《开国大典》人物众多，但笔墨集中在毛泽东和蒋介石两个人物的内心揭示上。创作者透过对主要人物思想感情的挖掘和表现，自然地把那个时代展现出来。在影片的总体把握上，创作者始终在宏观上思考：历史背景只是人物活动的空间，突出推动历史前进的人物，而不去琐碎地交待历史事件的过程。这样的思考和处理，是用现代眼光去理解和透视历史的必然结果，也是对影片的思想内容整体把握的要求，直接关系到影片的节奏处理、人物塑造和思想内涵的体现。这是影片获得成功的关键。

一部影片的分量轻重题材固然重要，但关键还在于创作主体对题材进行高屋建瓴的审视和深入的开掘。《开国大典》几乎没有过场戏，那些重大事件中的任何一件，那些著名历史人物中任何一个，都可以拍成一部影片。《开国大典》做为历史巨片，除具有大事件、大人物、大场面和大投资这些特点外，还具备了高视点、多信息和大张力等与众不同的特征。这就与创作者从高起点去做新的思考提供了很好的基础。所谓高视点，就是站在今天的高度来审视历史，并在再现历史真实的基础上，开掘出对今天有价值的反思性和现实性，即在历史与现实的交叉处，在再现与表现的统一中，将创作主体对历史的深刻感情体现出来；多信息，就是不局限于单一的主题涵义和教化内容，尽可能的饱满的崭新的艺术形象，揭示丰富的内涵；大张力，就是在高度概括的基础上，利用有限的形象，展示无限的思绪，使这些历史事件，场面及人物在特定的情境下的情感得到诗意的升华，使其延展到画外空间，扩大空间的造型张力，让人们产生无尽的联想。《开国大典》的创作者为了实现上述构想，采取了以下一些方法。

总体结构：对应与开放。

《开国大典》的创作者把毛泽东和蒋介石这两个主要人物比作是“ 两棵并生着的大树 ”的主干，外围又有疏密不等的枝叶围绕着主干，构成了统领全片的参天大树。当然，这两棵并生的大树，最后以毛泽东这棵大树日益繁茂蓬勃，蒋介石这棵大树日趋衰败凋零而告终。

为了使总体结构清晰明确，创作者曾对多余的枝干进行过删剪，而有意增加了毛泽东周围战友的戏，如周恩来与任弼时、朱德研究淮海作战方针的戏，使主干周围的枝干尽量充实，以展示毛泽东周围战友的风范。同时，对蒋介石返隐溪口和逃离大陆前的诸多琐事也做了必要的删剪，有选择地保留了既可揭示蒋介石心态又有思想内涵的内容。譬如：蒋介石与幼儿下棋，冒

雨到天空寺抽签；与全家老少乘竹筏到葛竹林；蒋母墓前祭奠等。通过这些富有人情味的场面，使观众体察到蒋介石在江山败落后凄凉、复杂的心境。既增加了观赏性，又使以主干为中心的两棵并生的大树的总体轮廓更加清晰了。

影片创作者始终抓住这种对应关系穿插，编排这些经过筛选的内容，做到了繁而不乱，条理清晰。在强化两个阶级、两种命运、两种前途的决定性冲突时，有意识地表现了毛泽东与蒋介石这两个领袖人物的对应；他们与周围众将领的关系的对应；他们各自家庭的对应。如开国大典前夕，毛泽东、蒋介石分别与儿子谈话，以及毛泽东和他的战友们在北京举行盛大的开国大典，蒋介石一家所谓“国耻日”停烟火一天。这两组戏的对应，一方面把一个开国领袖和一个亡国之君在特定时刻的所思所念，把他们在特定历史条件下的心态揭示出来，同时，通过双方共同谈到的关于国家兴亡盛衰的历史经验和教训，给人以哲理性的启迪。

《开国大典》的创作者在对应结构的基础上，调动电影造型的冲击力，强化表现性，让情绪高潮帮助升华了主题内涵。例如：当毛泽东等共产党的领袖们乘车向天安门城楼行进，情绪昂扬地参加开国大典时，蒋介石在台湾一个会议室里心绪不宁地踱步，下令对大陆沿海封锁后，他挥手让蒋经国离去，只剩下他一个人，孑然一身，形影相吊。这个空旷而凄冷的大全景镜头很长，在旁白中画面由彩色渐变为茶色的呆照，恰似一张陈旧的照片，这历史的一瞬似乎永远凝固在那里了。接下来的是截然不同的历史性景象，天安门城楼下，各界代表正迎候着毛泽东等领袖的到来，毛泽东下车，无数只鸽子从城楼斗拱下飞起，毛泽东激动地注视着前方，这是一个逆光拍摄的主观镜头，充满眩目金光的层层楼梯台阶无限深远地通向画面的顶端。此时，无词的颂歌波涛般的涌来，毛泽东同其他领袖一步步走上阶梯，这是一个长长的，似乎永远走不完的跟移镜头，象征着毛泽东及其率领的中国人民，经过漫长艰苦历程，走上一个崭新的历史刻度。前后两组镜头的对应处理，形象地展示了两个阶级、两种命运、两种前途较量的最终结局，也使影片要着力表现的开国大典显得更为热烈、隆重、神圣。

影片《开国大典》在总体结构上，还有意识地采取开放性的处理方法，以有利于情节的延伸，使银幕形象具有必要的张力。

创作者尽量把一些比较完整的大块戏，有意识地拆开来，打碎局部的‘完整”去追求总体的完整。譬如“西柏坡研究战局”的戏，还有“傅作义与刘厚同会面”的两段戏，有头有尾，内容全面，如果影片中诸多的事件或每块戏，都像这样有头有尾取得了局部的“全面”，那么影片在总体上反而会因为有若干个“从头开始”的戏而产生破碎感。所以，创作者对这样的整块戏，做了必要的“手术”，有的拦腰截断，有的去头斩尾，以求整个情节的统一和完整。不求每场戏都演足、演透，而追求那种场与场之间的连接产生总体“化学反应”，在场与场连接过程中注意对人物的塑造，把握住人物情感的完整。

《开国大典》中有许多国共双方的会议场面，如“七届二中全会”，中南海勤政殿的北平会谈，蒋介石在汉口召集军事会议，国民党国防部会议等，创作者也都拍出了区别，拍出了节奏和特色，内容上把精华部分点到为止，表现上则把环境、色彩、调度、镜头处理等拉开距离，同时也考虑到了对应与开放式结构处理。

《开国大典》的风格主要是纪实性与表现性的结合。影片将客观回顾历史的纪实性，与抒发对这段历史主观激情的表现性有机地结合，从而形成一种两者相互碰撞、相辅相成的综合性艺术风格。影片创作者将纪实性镜头与表现性镜头结合起来，而且结合得那样自然贴切、生动、感人，这首先应归功于创作者那种对艺术与人生的总体性把握，归功于那种天人合一的精神。

（春雨）

黄 河 谣

1989 年　彩色音乐故事片
摄制：西安电影制片厂
编剧：芦苇　朱晓平
导演：滕文骥
摄影：智磊
美工：杨钢　陈欣
作曲：常宇宏
主要演员：煜林（饰当归）段岫（饰红花）迟蓬（饰柳兰）葛优（饰黑骨头）曹景扬（饰防风）刘雪艳李娟（饰樱子）孙鸿魁（饰柴胡）

【故事梗概】

黄河故道，驼铃声中，走着一队赶牲灵的脚户。他们边走边唱：“阳婆婆、月儿明……”牲灵队领头的防风到了张家畔，把父母双亡的少女捎给她的“表舅”。一路同行，年青英俊善唱信天游的脚户当归看上了红花。在对歌声中，想不到露面的好嗓音对手竟是土匪里的黑骨头，当归赶紧用自己的羊皮袄蒙住了红花，躲过了一难，黑骨头因为一把牌赢了个名叫柳兰的女人，心情极好，这次只抢了脚户们一些办喜事用的年画。红花感激当归搭救，拿出鸡蛋塞进当归腰包，当归乘红花不备，偷偷吻了她一下。

红花到了铁匠营的“表舅”家，当归仍要赶路，两人难分难舍。当归约定回来时娶她。想不到当归走后，“表舅”把红花卖给了铁匠铺老板柴胡。柴胡年老有病，红花誓死不从，防风急人所难，决定救出红花。脚户们把她藏在空棺材里，抬着逃出铁匠营。可是走不多远，黑骨头带领土匪马队追来。黑骨头与柴胡是结拜兄弟，他抢走了红花，当场把当归打得鼻青脸肿。红花结婚之日，当归赶到铁匠铺，在喜筵门外，拿过乐手的唢呐，忘情地吹着，声泪俱下地高喊：“红花！”红花在新房中听到了当归的呼喊，只是呆如木石，泪如泉涌。

牲灵队还走在黄河故道中，这时的当归已入中年。他和防风为了躲开土匪的枪战，逃进一个废弃的院落，遇见干渴垂死的母女二人。当归毫不迟疑，立即杀死骡子，用骡血救活了她们。原来这个女人就是柳兰。柳兰感激救命之恩，让女儿樱子认当归为父。这时遇上瘟疫，防风病死，当归逃回，就和柳兰母女成为一家，相依为命。

春节将临，当归和柳兰兴奋地筹划着闹罢社火全家过黄河去过幸福日子。闹社火时，当归带领的红队，在扭秧歌，跑旱船，走高跷、打霸王鞭和擂鼓比赛中，一一战胜了黑队。黑队的伞头摘下面具，他竟是化了妆的黑骨头。黑骨头抢回柳兰，怒责当归霸他女人，还在当归锁骨上烫上一个铁环，扬长而去。

黄河依然滚滚东流，鬓发皆白的当归在黄河渡口送樱子的喜船过黄河去。成了囚犯的黑骨头已不能说话，也认不出当归。当归露出锁骨上的铁环说：“三十年河西，三十年河东，咱们又见面了！”端过一碗酒，让黑骨头喝尽。那边樱子一声大叫：“大大！”当归和黑骨头同时转过头去。这时，动人心弦的歌声响起；“天下黄河九十九道弯……”喜船向着黄河对岸驶去。黑骨头在囚犯队伍中渐渐走远。

在黄河故道中，当归一声苍劲的吆喝，仍是一步步，赶着牲灵无休无止地走着，走着……

【评析与欣赏】

《黄河谣》是滕文骥创作中具有阶段性的一部代表作。它把文人化的雅电影和大众化的俗电影有机地融合起来，成为一种新风格的艺术片。这部艺术片综合了雅电影的艺术性和俗电影的观赏性，使路子愈走愈窄的雅电影和愈来愈模式化的俗电影弥合鸿沟，面向更广大的观众。作为新中国建立 40 周年的献礼片，《黄河谣》获得了 1989 年的政府奖，在国内放映时的电影理论界和广大观众都有好评。1990 年，此片参加第十四届蒙特利尔国际电影节，获得最佳导演奖。这个奖项是我国影片在世界电影比赛中首次获得。在国际和国内，电影圈内外同时都得到成功的影片，《黄河谣》是最为突出的一部。

《黄河谣》的主要艺术特色，有以下几个方面：

一、故事奇特、雅俗共赏。影片讲述了一个好故事。这个故事既是民族的，又充满着地域特点，而且富有传奇色彩。黄土高原是中华民族的发源地。黄河是我们民族的母亲河。在这一背景下，发生了一系列传奇性的情节：如抬棺材的众人救红花，脚户与土匪的女人成一家，冤家相逢闹社火，两个父亲送女过黄河等等。故事虽然传奇曲折，但与传统的故事片又有区别。这个在黄河故道上跋涉一生的脚户，从少到老，他的悲欢离合，他的恩怨聚散，不是皆大欢喜式的团圆，也不是凄凄切切赚人眼泪的结局。比如当归与黑骨头的冲突，不是简单的好人和坏人之间的争斗，也不仅仅囿限于善恶的终结。再如当归与两个女人的纠葛，按一般的故事结构，红花与柳兰可以合为一人。这样可以更有戏剧性，当归与黑骨头的冲突可以更加尖锐。可是《黄河谣》没有按老的套路，过分追求戏剧化和作封闭式的处理，甚至对红花和柳兰的下落和结局都不作交代。无论是在与主要对手的冲突中，还是在爱情婚姻纠葛中，当归的经历都是十分生活化的，没有人为的痕迹。故事让观众感到当归的一生，不管他有多少经历，有多少传奇故事，有几个女人，最终还是一个人在黄河故道上走。开放的空间，让人产生更多更广的联想。故事只是一个载体，借以引发思考。

二、主题多义，意蕴深长。影片的故事结束了，留下了两个独特的形象：一是不停地走着的脚户，一是干涸的黄河。这条干涸的黄河，两岸有着兀立陡峭的河壁，蜿蜒而来，曲折而去，无尽无际，绵绵不绝。这西部黄土高原特有的地貌景观，它特大的形象，恢宏的气势，令人不由得抬头仰望，肃然起敬。干涸的黄河又是一块枯竭贫瘠的土地。黄河九十九道弯，一年改一次道，尽管千道百弯，仍是黄沙依旧，干涸依旧。但干涸的黄河它又是我们中华民族最有生命力的历史见证，是炎黄子孙激越昂扬的民族精神的象征。就是这样的一块贫瘠的土地，却顽强地支撑着我们的整个民族。干涸的河床，屹立的岸壁，强烈地体现了中华民族坚韧不拔，自强不息的生存意志力。以当归为代表的脚户，他们世世代代跋涉在这条干涸的黄河中，年复一年，代复一代，不停地走，不停地唱，走尽了历史的沧桑，唱出了人生的苍凉。它象征着我们的黄土文化，犹如走不完的路程和不尽的故道一样，代代相传，辈辈延续，生生不息，源远流长。

过黄河的意象也是非常丰富的。影片中曾 3 次提到过黄河。第一次是当

归从柴掌柜手中救红花。红花束手无策，问怎么办？防风说：“逃！”当归充满信心地说：“我带你过黄河。”过黄河是他们逃出绝境的美好希望。第二次是当归与柳兰成一家。他兴奋地说：“闹罢社火，咱过黄河。黄河那边，没有黑骨头那些狗日的了。”柳兰激动地搂着女儿道：“樱子，咱过黄河去啦！”在他们的想象中，黄河对岸是福地，过黄河正是他们未来幸福生活的憧憬。可是，红花和柳兰她们都未能如愿过黄河。第 3 次，樱子终于过了黄河。她是黑骨头所生，当归抚育的后代。这时，画面也才第一次出现了滚滚东流的黄河。过黄河的理想虽然实现了，但是实现理想的并不是老一辈的红花、柳兰和当归。年轻的樱子走了，到了彼岸。此岸留下了悲凉的歌声。歌声里，当归还在干涸的河床中行走。在《黄河谣》中，黄河既是生存状态的禁锢，人们祖祖辈辈难于逃出的规范，同时，它又寄寓着跨过它的理想和向往，诉说着人对命运的不可抗争，以及人对命运的不屈抗争。

当归与黑骨头的冲突和结局，意味也是无穷。黄河故道上的两种人，脚户和土匪，他们都不安分。脚户在行走中求生存，土匪在流动中靠抢劫过活。他们是天敌，既相克，又相生，脚户是土匪的衣食父母，所以土匪从来不杀脚户。黑骨头懂得这个道理：“杀死赶脚的，拦路的拦谁？也得饿死。”可是，黑骨头也不轻易放过当归。他夺走了当归的心上人红花。当他发觉当归与柳兰一起生活时，咬牙切齿地说：“三十年河东，三十年河西！”并在当归身上烫上了铁环。待至影片结尾，黑骨头已成阶下囚，而且噪音全失。当归释然地对他说：“三十年河西，三十年河东，咱们又见面了！”同时端给他一杯酒。当归的这杯酒，对历尽的沧桑已不在话下。这里既有善与恶的对立，也有道德力量的惩戒，还有杯酒释恩怨的微妙心态。几十年的冤家对头，如今已是风烛残年，往日的恩恩怨怨全都是过去的事了，留下的只有说不清道不明的复杂感情。其中的意蕴远远超出故事的本身。

三、音画兼美，回肠荡气。音乐创作在《黄河谣》中占有重要的位置，浓烈的西部特色音乐充溢着每个章节，段落，造成引发意韵的立体氛围。影片中的音乐主调，基础是我国西部的民间音乐，融合了西北各地的民族音乐旋律。经过再度创造，它既不像当地民歌那么粗犷野气，也不是那么柔弱委婉，而是表现出一种宽阔、昂扬、苍劲、挺拔的音律，熨贴地奏鸣出中华民族坚毅顽强的精神。影片中安排有五段歌唱，从音乐的调子到歌词的内容都有机地流贯入总体艺术结构。经过精雕细琢的音乐语言成为影片的灵魂，衍化出回荡全片的气韵。五段歌唱的歌词，在开头的主题歌“阿婆婆”中，唱出了“走”的主题：“梦里头寻下个好光景，精沟子落得穷欢乐，一辈辈走南又闯北，天边边打下个安乐窝，就这么走，这么过。”唱出了走的执著和向往。有两段是当归与黑骨头的对唱，一段在路上，一段闹社火，那是土匪与脚户两种人生态度和处世思想的碰撞。还有一处是画外旁唱，唱的是言在意外的”说不清，说不清，说不清”片尾的高昂悠长的“谁晓得天下黄河几十几道弯”作结。这是一段人生和历史的的咏叹，唱出了人生经历的艰辛，唱出了历史岁月的沧桑，苍凉而凝重，挺拔且昂扬，余音缭绕，音乐为人物的命运抒发了未尽之言，不了之情。

影片的摄影和美工也相得益彰。摄影机选择了以黄河故道为核心的空间，苍黄的故道，陡立的河壁，形成恢宏宽广富有深远感的活动场景。在色彩上，选取了暖黄的色调作为全片的符号，体现出昂奋、坚毅而又苍凉的基调。由于反映的时间跨度大，活动的环境和色彩单一，就在总体把握上使不

断变化的环境得到统一，同时又在单一色彩中寻找出变化。在画面造型上，当归的青年段落采用较长焦距的镜头和尽量广阔的背景，把人物融进背景，显示自然界的宏大宽阔。当归的壮年段落在造型设计上增加了环境蛮荒的色调，以人生的艰辛反衬人物的坚强。老年段落在情绪上突出一种辉煌的感觉，在造型的色彩和调子上尽量加强画面的亮度和力度。

多种艺术手段的综合运用，使《黄河谣》的音乐、音响、歌唱和画面，造型，色彩交相融汇，形成回肠荡气，音韵深长的艺术效果。

（顾象贤）

顽　主

1989 年　彩色宽银幕故事片
摄制：峨眉电影制片厂
编剧：王朔　米家山
导演：米家山
摄影：王小烈
主要演员：张国立（饰于观）潘虹（饰小鲁）梁天（饰马青）葛优（饰杨重）马晓晴（饰刘美萍）

【故事梗概】

在各种各样光怪陆离的公司风起云涌、铺天盖地而来的时候，某市于观和他的伙伴杨重、马青也挂出一个带洋文的招牌——“三 T”公司。这个公司十分独特，他们为服务行业补遗拾缺，居然经营起人们的喜怒哀乐、七情六欲来。

杨重接受的第一项业务就是去替一个大夫陪女友刘美萍谈恋爱。这位售货员认为知识分子“特深沉”、“智慧”。而于观则在为一个自称是作家的宝康筹办“三 T”文学奖发奖大会。这个宝康决定自己拿钱设立一个“三 T”奖，以满足自己梦寐以求的获奖愿望。马青的差事是替一个丈夫回家挨骂受气。那个少妇对不顾家务整天浪荡闲逛的丈夫正发泄着怨忿，又骂、又闹、又砸。

在一个展览中心，“三 T”文学奖发奖大会开始了。所请的首长、知名作家却都未到。于观决定让手下人冒充。杨重在会上作为“评委会主任”结结巴巴地发言。领奖的人们捧着泡菜坛子奖杯似笑非笑，尴尬茫然，但宝康因获头奖而心满意足。发奖大会上安排了一场时装表演。人们穿着各种服装：古装、旗袍马褂、西装革履、牛仔服……人们的身份也不同，有帝王后妃，有满清和国民党的遗老遗少，有红卫兵、有现代青年……他们你斗我打，你搂我抱，穿梭在一群着三点式比基尼泳装的女子之中。

“三 T”公司的业务越来越兴隆。3 个年轻人热情接待每一位顾客。然而，那个曾由“三 T”公司代谈恋爱的丈夫现在又要“三 T”代劳去向姑娘宣布绝交。那个得到过“三 T”公司帮助的宝康转眼就在女友面前讽刺他们“没出息”，还以指导写作、谈论人生，骗取了姑娘的爱情。一个所谓的“德育”教授赵尧舜，表面上装出是他们的知音，转过脸来，却在“五讲四美演讲会”上抨击他们是思想堕落，而他自己却是心理变态。此外，还有于观父亲的训诫、街道干部，那个“马列老太太”的指责、于观女友小鲁要他考学搞事业的规劝……更糟的是，一个来路不明的“知识分子”要“三 T”公司代他照顾卧床不起的母亲。于观等轮流到医院服务，可是老太太因生儿子的气，跳楼自杀了。这“知识分子”反诬他们护理失职，竟勒索赔偿。“三 T”公司被街道办事处宣布停业整顿，还要给死者家属赔偿。于观和伙伴们心情烦闷地在大街上闲逛，正好碰到某电影制片厂要找替身演员。他们又去充当了一次撞汽车的角色。

“三 T”公司终于被关闭了。于观们垂头丧气地走出了公司的大门，只见公司门前等着他们去帮助的人们仍然排着长长的一队。

【评析与欣赏】

《顽主》围绕一个“三 T”公司兴衰的荒诞故事，展示了改革开放年代呈现出的杂乱纷繁的社会景象，以及人们的各种心态，尤其是对生活中各种病态的人格、行为和种种不尽人意的现象极尽嘲讽、调侃、玩耍，表达了对传统的旧秩序、陈腐的道德观的反思、反叛和批判，表达了对社会人生的思考和使社会生活更完善的愿望。影片以纪实与荒诞融合的手法，幽默而不乏清新，辛辣而不乏善意地为我们勾画出一幅真实有趣的现代都市生活漫画。

影片里有两类人，一类是“三 T”公司的成员，另一类是“三 T”涉及的客户们。影片是按群像塑造人物的，没有对哪个精雕细刻，但采用了接近漫画或特写的手段，寥寥几笔就勾出了人物的某个侧面，既形象，又典型。

“三 T”公司成员于观、杨重、马青是一些无业青年，力图为自己寻找出路，也力图做好事。他们办“三 T”公司就是想着为别人排忧解难，管一些没人愿管的事。他们既不是英雄，也不是痞子。他们聪明豁达，一心想活得轻松自由、潇洒快乐。但是，生活戏弄了他们。他们的价值没有得到社会的公认。“作家”宝康为代表的庸俗势力以一种过河拆桥的恶劣方式对待他们，“三 T”公司最后被冤枉地查封了，他们受尽了社会种种不平等的待遇。当然，影片也没有讳言他们身上这样那样的毛病和过失。比如，在与顾客算账时的几分狡黠，与父亲耍贫嘴的一点无赖，公司关闭了，他们欲上街找茬打架撒气，他们常常无所事事，出言不逊，表现了知识和道德的贫乏。而这一切无疑也为传统道德准绳所唾弃。正因为这样，他们身上呈现出复杂的矛盾的心态，一方面是不甘寂寞，奋力挣扎，积极参与，以期摆脱因历史重负与自身弱点造成的生存困境，一方面是与现实妥协，在“顽主”假面下听任生命骚动，以无所谓的姿态“游戏人生”，用诙谐幽默、嘻笑怒骂来掩饰他们实际生活的艰辛。他们其实内心都孤独苦闷。但是，他们在德育教授面前仍不愿承认“痛苦”，在丁小鲁面前表示自己“很充实”，真是一种生存在夹缝中的怅惘。尽管如此，于观们比起那些违法乱纪者，比起那些利用权势投机的人，他们要善良、诚实、可爱得多。而且，我们看到于观他们在厄运面前，并未只是无所谓地渲泄，迷茫地等待，而是继续干，再办新公司，表现了积极、达观的生活态度。

人物是时代的产物。于观们的出现有一定典型性，从一个侧面坦露无疑地揭示了社会变革、新旧交替时期当代一批都市青年所表现出的一种狂躁和不安的心态。

影片中另一类与于观们相映衬的是“三 T”公司业务涉及的那些人——刘美萍、宝康、大夫王明水、知识分子赵尧舜以及壮汉、少妇等。这些人貌似神圣、正统、堂皇，实际表现了各种病态的人格和行为，他们都是有病的，是荒诞世界里可笑、可鄙、可悲的人物。比如那个“作家”宝康，用“三 T”公司名义自己奖励自己。他在发奖会上煞有介事地发表动人的演说，丝毫没有为欺世盗名脸红。这个里外不一、蝇营狗苟的小人还以指导写作、谈论人生骗取年轻姑娘的爱情。那个道貌岸然的“德育教授”赵尧舜（其职业和名字都带有“讽刺”意味），一面滔滔不绝地高谈阔论济世救人的大道理，一面大吃大喝。表面上俨然是青年人的知音和指路人，实则是一个灵魂猥琐的伪君子。在他的人格面具下掩饰着对异性强烈的欲念。那个尖声尖气、南腔北调、戴着眼镜的斯文的“知识分子”，表面上是个大孝子，实则把母亲推到跳楼自杀的境地。当他迫不及待地去抓那一把勒索来的钞票时，原来的斯

文、满口的革命词句统统都不见了。还有于观的父亲、那个街道干部……影片撕下了蒙在各类社会角色脸上神圣的面纱，对他们的伪善、虚荣、僵化、迂腐给予尖刻地嘲讽，使他们的麒麟皮下露出了马脚来，使人们看到被看作崇高圣洁的殿堂里还有这样的丑陋，从而对传统的伪道德进行了无情的批判，同时，也使人们看到了社会上各种各样的人际关系，看到了社会的缩影、动态、思潮和风尚。

影片丰富的思想内涵和严肃的社会主题是以一种荒诞性的风格和嬉笑怒骂的形式展现的。影片立意怪诞、异想天开，注重假定性，风格夸张，追求热闹的滑稽。影片中的“三T”公司，实在是个天方夜谭。它或代人谈恋爱，或代丈夫挨老婆骂……这样的公司在现实生活中是不可能出现的。荒诞的公司、荒诞的故事、荒诞的人物、荒诞的业务引发出一系列的笑料。如“三T”文学奖颁奖会的全过程就是前所未有的荒诞不经。这场戏，将嘲笑、戏弄和亵渎推到了极端，真正将人生无价值的东西撕破了给人看。颁奖中，编导别具匠心地安排了奇特的“时装表演”大杂烩：在迷乱的灯光、震心的音响中，各色人物穿着古今中外各种服装跳着舞穿梭而过，时空混乱，人物交错，令人眼花缭乱。这个服装表演，实际是时装“杂耍”，不断刺激了观众的视觉，带很强的冲击力，但并不是无聊的插科打诨、逗乐凑趣，而是有着深刻的寓意。它隐喻了中国社会的变迁，是历史的缩影，也隐喻了万花筒般五光十色的时尚及开放后各种思想意识、价值观念交叉混乱的状况，是纷繁的时代的写照。用泡菜坛子给作家发奖更是前所未闻。让那些冒牌的诗人、作家在台上慷慨陈词，突出和强化了这一事件本身的荒诞性，对宝康之类的畸形心理给予辛辣的嘲讽。台下的客人，都是为了看节目、跳舞和吃喝而来的，并不是在关心文艺的繁荣。这场戏对当今社会上奖励之滥、奖杯之多的现象也是一种绝妙的披露和讽刺。有人说，“顽主”就像是“三T”公司的标准产品，因为它给人们带来开心的笑。轻松的调侃、揶揄，加之幽默的语言，使影片具有很强的观赏性和娱乐性，赢得了极好的剧场效果。当然，在娱乐的同时，影片也给人理性的思辨，甚至激起情感上的酸楚。这更显示了顽主们的闹剧下蕴含的是更具纵深感的悲剧性。影片有些地方又带有淡淡的抒情和伤感，使人感到一种笑声中的苦涩，轻松中的沉重。比如剧中那个轻薄、俗气而又善良、单纯的刘美萍，让人感到她又可笑，又可怜。再如影片的结尾，在那个被关闭的“三 T”公司的门口，仍排着长长的一队人，人们仍需要有人帮助排忧解难，虽然荒诞，却无法使人笑出来。它引发了人们对尚存在的社会问题的思考。

影片风格荒诞，却能使观众接受和认同，首先是由于影片反映的社会问题是真实的，荒诞正是来源于生活本身，同时也由于影片采用了纪实的艺术手法来揭示生活本身的荒诞性，将荒诞风格与纪实的艺术手法相融合，使生活图景高度真实，给人以亲切、朴实、可信之感。我们看到，影片的思想内涵都是在故事情节和人物关系的发展中表达出来的，没有将人为的东西，如精心设计的视觉造型（色块、光影、画面构图等）、晦涩朦胧的隐喻、象征等强加给观众。为了使画面具有生活实感，拍摄中很少用灯，尽量用自然光。所有的街头戏都是用长焦和多机位在生活中观察、捕捉和偷拍下来的，而且影片全部采用了同期录音。这些都有力地烘托了时代背景和生活氛围，显示了都市生活的那种杂乱、对立和冲突，暗示出对现实生活的多重指向性。

影片中的音乐、歌曲的处理与全片的气氛、格调也很谐调。影片中每个

段落开头都出现一段探戈音乐，并配上一幅幅现代都市风情画般的镜头：汹涌的人流、车流；拥挤林立的高楼……这样处理，使全片有张有弛，起到了调节节奏的作用。影片中台词饱满，有了音乐的调节，正可使观众听觉上得到间歇的休息。而音乐的轻松感、愉快感与生活的沉重感的对立，也给人幽默调侃的感觉。影片开头结尾画面伴以类似崩克和粗摇滚之间的声嘶力竭的歌唱，很有现代色彩，将现代生活中都市人特别是都市青年人的焦灼、惶惑和躁动不安的情绪渲泄得淋漓尽致。

（何静）

本 命 年

1989 年　彩色片

摄制：北京电影学院青年电影制片厂

编剧：刘恒

导演：谢飞

摄影：肖风

演员：姜文（饰李慧泉）程琳（饰赵雅秋）岳红（饰罗小芬）刘小宁（饰方叉子）梁天（饰刷子）

【故事梗概】

刑满释放的李慧泉神情冷漠地走进铁路旁的居民区，回到那间狭窄、简陋的小屋。母亲的遗像紧紧攫住了他的目光。泉子轻轻拂去镜框上的浮土，却拂不去内心的痛苦。在方大妈家遭到冷遇，更使他备感孤独、悲凉。他借酒浇愁，却又勾起了痛苦的回忆：为了哥们义气，他打伤了人而被判刑。

在邻居罗大妈和户籍警小刘的帮助下，泉子办了个体户执照，开始了新的生活。转眼已是除夕之夜，罗大妈的女儿小芬带着博士生未婚夫来见岳父岳母。这小芬与泉子从小一起长大，两小无猜。如今小芬已是研究生，更增长了泉子内心的自卑和压抑。他急忙拉上了窗帘，关了灯，不愿和小芬见面。

一天，应旧友“刷子”之约，泉子来到咖啡厅消磨时光。歌手赵雅秋纯朴的歌声，深深地吸引了泉子。美好的过去又出现在他眼前：小时候，他和小芬手拉手行走在绿树掩映的铁道上，天边通红的落日映着他们幼嫩的脸……这时，一个留着络腮胡子、约 40 岁的男子来到泉子座位前，打断了他的美好回忆。这人叫崔永利，是个行动诡秘的“倒爷”。两人正聊着，演出结束了。赵雅秋因门外一群小流氓的纠缠希望有人送她回家。于是崔永利请泉子代劳。

泉子推着自行车，赵雅秋在后面默默地跟着。他像保护小妹妹那样护送赵雅秋回家。又是一个这样的夜晚，赵雅秋送给泉子一张照片，泉子精心地贴在了床头，安稳地入睡了。随着时间的推移，赵雅秋身边的崇拜者和追随者越来越多，衣裙也越来越妖冶，纯真渐渐失去，泉子无限怅惘……

一天夜晚，崔永利摆酒款待泉子，拉他合伙做黄色录像带买卖，并企图用女色引诱他下水，泉子愤然离去。紧接着，昔日好友方叉子越狱潜逃到他家。泉子劝叉子去自首，叉子不听。他本想去找民警，又顾虑重重。在这当口，他又得知崔永利与赵雅秋结伴去了一趟广州，再也无法自制的泉子狠狠揍了崔永利一顿。当他没命似地蹬车将要生孩子的小芬送到医院后，内心才有所解脱。

泉子挥泪大甩卖掉所有存货，又取出全部存款，买了一条金项链，并连夜驱车送到赵雅秋面前，却遭到赵雅秋的回绝。泉子万念俱灰，两行绝望的热泪从紧闭的双眼中流出。

酩酊大醉的泉子踉踉跄跄地走出酒家，两个行劫的少年挡住了他的去路。泉子狂笑着将两人打倒在地，其中一个爬起，向他捅了一刀。他只觉得腹部剧痛，鲜血涌出。两个少年见状仓皇逃走。泉子捂着流血的伤口倒下了，片片枯叶在萧瑟的秋风中落到了他的身旁。

【评析与欣赏】

《本命年》是中国第四代电影导演代表人物之一谢飞的第 3 部作品。这部曾荣获第 40 届柏林国际电影节银熊奖的影片，无论思想上还是艺术上，都超过他的《我们的田野》和《湘女萧萧》，标志着谢飞的成熟。

根据改编的原作《黑的雪》，是当代最引人注目的青年作家之一刘恒的第一个长篇。他在解释《黑的雪》的书名时，说过这样一段话：“ 书名带有一种宿命色彩——人的命运就像天上飘落的雪花，它们原本都是洁白无瑕，但落在何处却不能自由选择。有的落在僻静的地方，保持了原先的纯净；有的却任人踩踏，染上了污秽。 ”对于这样一部探寻生命的终极意义的作品，谢飞曾打算在改编成电影时着重表现‘ 文革 ’期间学业荒废造成主人公稀里糊涂的一生。刘恒则认为不必过分强调社会的因素。他说：“ 任何一个国家，任何一个时代，都会有一些人走向恶而不能自拔，并不是一定动乱年代才造成青年人的迷途。处在同一个大的社会背景下，每个人承担的压力基本是相等的，因此，每个人都应为自己选择的人生道路及其结局负责。人的命运其实受两个方面力量的牵制：一是环境因素，其中有许多是个人所决定不了的，这是人生的悲剧；二是性格因素——人们往往不能把握自己，这个悲剧更加普遍和深刻。 ”刘恒的这些话，对谢飞确定影片观照人物的视角是有启发的。

然而，从小说《黑的雪》到电影《本命年》毕竟体现了谢飞的主体意识，表达了能引发他的创作激情的东西。如果说《黑的雪》有一种悲观的宿命色彩意在展示一种自我否定的贫困灵魂的悲剧命运，那么《本命年》则更倾向于展示一种自我肯定的积极灵魂，增强了对人自身精神力量的呼唤。谢飞认为：“ 由于十年‘ 文革 ’摧毁我们过去的信仰和价值标准，又由于改革过程中新旧体制交错带来的矛盾，精神上的迷惘与空虚，是我们的社会必然要出现的问题。艺术家和艺术作品不能承担重建信念的重任，但我们有责任提出问题，让人们去警醒：在物质生产不能发展的同时，如果精神不能随之丰富和更新，我们的民族就可能出现严重的精神崩溃，经济上的改革也就很难成功。这种前景，无论对于一个民族，还是对于一个人，都是非常危险的。 ”谢飞是一位有强烈的社会责任感、使命感和忧患意识的电影导演艺术家，他把他对社会、时代和民族的思考化为银幕形象，表达了他“ 对重建理想、重建全新的富有凝聚力的民族精神的呼唤。 ”而这正是《本命年》的意蕴之所在。

《本命年》的主人公李慧泉是一个前所未有的银幕形象。这个“ 骆驼祥子的后代 ”，外表粗俗、身世卑贱、性格锁闭。他“ 文革 ”中失学，又生活在北京市民社会的最低层，只能在母爱和儿时伙伴的友谊中对人生的真善美有所感受。影片中以画外音形式出现的他和小芬 12 岁时关于本命年系红腰带的对话，以及他和小伙伴沿着铁道亲密行走的回忆镜头，是他 24 年的人生旅程中唯一值得怀念和珍视的东西。在他劳教释放以后，社会的仁慈和宽厚使他干起了个体户，有了足够的钱，还被人介绍过对象。但这个不安分而又自卑的个体户，找不到能够凝聚自身力量去奋斗的精神信仰，陷于灵与肉的苦苦挣扎之中而备感孤独、悲凉和压抑。

赵雅秋的出现，曾给李慧泉的生活和内心带来了一线光亮，唤醒了他心底长久被埋藏的善与爱。然而，性格的扭曲，使他在赵雅秋面前总是自惭形秽，缺乏追求爱情的勇气；出于哥们义气，又使他不忍心把越狱潜逃的方叉子送去投案自首；特别是赵雅秋与物质引诱同流合污，并以得体的社交辞令

拒绝了他真心赠与的金项链后，李慧泉彻底地崩溃了。一个孤寂、忧伤的灵魂经历了灵与肉的苦苦挣扎，终因没能找到安身立命之所而回顾茫然地倒下了。

造成李慧泉的悲剧命运，既有社会的原因，也有人物自身性格的因素。尽管人是受社会塑造的，人的欲望本身也是受社会塑造的，但影片着重强调和表现的却是人自身的因素。李慧泉的死并不完全是社会不见容于他，而是他自身性格的弱点，使他既不情愿像崔永利那样以邪恶的需求来刺激枯燥的生命，也没有勇气战胜自我，去获得充实而有价值的人生。因此，他永远也跳不出灵魂的痛苦。而被人捅死这个看似偶然的结局，也就蕴含着深刻的必然性了。

李慧泉的悲剧命运，折射出一代青年灵魂焦虑、挣扎却又无所归宿的寻觅轨迹。整个社会都应为此而进行一次凝重的思考：应尽快完善我们的社会，以便为每一个善良的青年的发展提供必要的空间和机会。同时，李慧泉的毁灭还使人们感受到一种升华的力量：“人活着，就要有理想。无论你活得很伟大，还是很普通，只要你明白了生活的意义，并努力为之奋斗，那就是光彩的人生。”诚如马克思所指出的那样“人正是凭着理想这一资秉，不断地从野蛮走向文明，从现在走向未来。”

原作《黑的雪》是一部着意探索人物心理的长篇小说。把文学语言化为银幕形象时，如何克服电影手段在心理描写方面的局限性，是再创作过程中一个不可回避的问题。谢飞从影片的总体把握着眼，探索一种含蓄平实的手法，让观众通过生活流程中实实在在的行为、语言和性格，去体会人物丰富的内心世界，即使全片仅有的两处回忆或梦幻，也是用写实手法来处理。一处是李慧泉喝醉酒后，方叉子突然出现在他面前，他帮方叉子打人犯案那场戏。观众起初以为是现实发生的事，直到李慧泉在床上惊醒，这才知道原来是场梦。另一处是李慧泉在咖啡厅听浓妆艳抹的赵雅秋唱歌，他虽然感到赵雅秋已经失去了昔日的纯真，但还是来到后台化妆间，劝她不要穿那种坦胸露臂的衣服。这场戏同样拍得非常实，一片掌声把李慧泉从冥想中惊醒，观众才知道这也是一场梦幻。

在探索如何用电影手段表现心理时，还有一个课题是如何表现性心理。影片将李慧泉性压抑这条心理线化成了含蓄可见的生活细节和场景来表现。如写他在崔永利倒卖给他的一堆货里拣出一条女用三角裤衩弹着玩、卖货时紧盯着两个少女的臀部、小屋墙上贴着肌肉发达的男人画片等。此外，影片还隐喻地表现了李慧泉的手淫。如他读方叉子的来信时，信上最后说：“对了，你是不是该结婚了？”李慧泉露出一丝苦笑，拿起一本健美杂志，躺到了床上。杂志封面上是几乎赤裸的女人照片。他猛地合上杂志，拉灭灯，用被子蒙住头，镜头慢慢升起，摇到火车，并配上比较含蓄的床动和喘息声。这样处理李慧泉的性压抑和性扭曲，既成为塑造人物不可缺少的一笔，又保持了影片含蓄、沉稳的格调。

《本命年》朴实、自然的风格还表现在造型艺术上。影片的构图、光效、角度、色彩、都含而不露，显得很随意，始终保持一种正常视觉的眼光，使观众尽可能地感觉不到摄影师的存在，以便更好地去认识实际生活中有价值的东西。如用光处理，全片采用顶光照明，这比较符合北京生活的真实光源。只有赵雅秋唱歌的几个镜头，增布了逆光和主副光。主人公李慧泉沉静下来的比较漂亮的有形式感的镜头也只有两个，并都用在节奏强烈的段落之后，

经过镜头组接和画外音处理，使观众对人物内心产生了丰富的联想。

此外，影片没有堆砌现代都市的那种豪华和喧闹的场景，而是依据人物的身份，突出了那种由老北京的传统土味和现代生活的交织，从而构成了主人公精神不能解脱的独特环境和氛围。在音响构成方面，影片除赵雅秋的 4 支歌外，没有用作曲的音乐来贯穿，而是通过都市各种环境音响的组合，来达到情绪渲染的目的。如影片的头两本，镜头跟拍时，李慧泉路过的每家屋内都传出不同的声音：新闻广播、费翔的《一把火》、宣传传统伦理观念的老白玉霜的评剧段子、京韵大鼓和方大妈家电视里的评书等。这些表现北京下层生活的环境音响，让观众很快地进入了主人公的生活氛围。又如影片把李慧泉的家与铁道组接起来。这样既表现了他的居住环境，又可借助火车驶过的隆隆声丰富环境音响，渲染人物心理。

（陈家齐）

哦，香雪

1989 年　彩色片
摄制：中国儿童电影制片厂
编剧：铁凝　汪流　谢小晶
导演：王好为
摄影：李晨声
演员：薛白（饰香雪）壮丽（饰凤娇）唐烨（饰朵儿）

【故事梗概】白云深处，峰峦叠嶂的大山皱褶中，坐落着一个远离现代文明的小山村——台儿沟。一条新修的铁路从这小山村附近穿越而过，打破了往日的宁静。

每至黄昏，列车要在这山村小站停一分钟。劳动学习了一天的香雪、凤娇、朵儿等山村里土生土长的姐妹们，相约去看从未见过的火车。文静内秀的香雪换上了新做的红格布鞋；俏丽洒脱的凤娇特意用珍藏的香皂仔细地洗过脸；机灵调皮的朵儿大大咧咧地穿上了花汗衫。她们一路嘻闹着向小站奔去，谁知等她们赶至小站时，已错过了火车进站的时间。呆望着疾驶而去的火车，她们感到十分沮丧和怅惘。

在姑娘们眼里，火车是那样的富有魅力，又是那样的神秘。由最初的好奇以至带有几分胆怯到越来越大胆地向列车靠近，她们与年轻的列车员攀谈，还用自己生产的山货和乘客进行诚实的交易。火车终于向姑娘们敞开了一扇通向全新世界的窗口，使她们感受到了迎面拂来的现代文明的气息。每天一分钟的停车时间，对姑娘来说是那样的宝贵。隆隆驶来的列车，既给她们带来了短暂的欢乐，又给她们留下长久的企盼。聪明而有上进心的香雪十分羡慕新式的书包和带磁铁开关的塑料笔盒，还爱打听北京的大学要不要台儿沟的学生；粗中有细的朵儿热衷于换取各式各样的头饰和胸花来打扮自己；泼辣娇媚的凤娇和一个操北京话的年轻列车员的接触中情窦初开，编织起自己美丽的梦幻。

又是一个黄昏，姑娘们照旧来到这山村小站，就在香雪问乘客要不要柿子的时候，突然发现了她朝思暮想的带磁铁开关的塑料笔盒。她欣喜地跑进车厢，用一篮鸡蛋和一位乘客进行了不计代价的交易。这时，火车启动了，凤娇和朵儿惊惶的喊着、追着，无可奈何地看着列车载着香雪远去了。毫无思想准备的香雪，也被这情景吓懵了。她不知所措，泪水涟涟。在列车员和几位热情的乘客的安慰和帮助下，香雪渐渐镇定下来。当列车在下一个小站停下时，香雪毅然谢绝了列车员的挽留，沿着铁轨朝台儿沟的方向奔去。

月黑风高，山悬岭陡。年仅 16 而又是第一次出远门的香雪，心中不免有些害怕，偏偏在进隧洞时又绊了一跤，将手中照亮的火把弄灭了，她紧张地吹着火头，可怎么也吹不着，只好使劲地挥动着，以此来驱赶黑暗。这时前来寻找香雪的凤娇和朵儿，发现了那绚丽多姿的火花，呼唤着香雪的名字。香雪激动地应着。“哦，香雪！”呼唤声越来越近……

【评析与欣赏】

女作家铁凝发表于 1982 年的《哦，香雪》，是一个写意性很强、空灵淡雅的短篇。那时改革的春风刚刚吹绿祖国的大地，作者通过火车开进偏僻山

村所引起的变化，满腔热情地表现了在这块闭塞土地成长起来的年轻一代对现代文明的向往。7 年之后，伴随着中国电影从复苏到繁荣的脚步脱颖而出的女导演王好为将这部作品搬上了银幕。时值 1989 年，历史又翻过了几页，时间给了她对生活远距离观察和更深思考的可能性。王好为在“导演阐述”中指出：“本片，实际上是从几个少女的角度表现两种文明：农业文明与工业文明的撞击和融合。”基于此，影片在对现代文明进行真诚呼唤的同时，对古老文明做了深情的发掘，展现我们民族性格中蕴藏着的真善美。

然而，据以改编的原作《哦，香雪》过于短小、淡雅，充溢其间的又全是情绪化的瞬间，要把原作能唤起的激情和思考转化为实实在在的银幕形象有一定的难度。为了保持原作的艺术品位，王好为用她那双善于发现美的眼睛和善于感受美的心灵，寻找大山的语言。她从山里人日复一日的平凡劳动中，捕捉到许许多多能够展现他们的坚韧、智慧、创造力以及与大自然搏斗与融合的独特细节，然后通过一种颇为抒情的电影语言和造型技巧，把生活升华为一幅幅充盈着美的意境和诗情的画面：尤如色彩典雅的晒花椒、极富舞蹈性和韵律感的擀毡、挂满金红硕果洋溢着丰收欢乐的柿子林、香雪父女在满是石头的河滩上的艰辛劳动、香雪妈推碾子熬杏仁油扎盖帘、一只母鸡下蛋的咯咯声所引起的全山村公鸡母鸡一齐长时间的热烈鸣唱……影片通过这些富有韵味的细节描写，为我们勾勒出中国农民自给自足的生存状态。正是这块封闭、贫穷、温馨的土地，滋养了香雪们善良纯朴的心灵、质朴纯净的人际关系。然而，影片又决不停留和限于此，火车的巨大声响摇撼着山村，现代气息浸润着山的女儿的心胸。她们渴望冲破贫瘠落后的自然经济，呼唤现代文明的强烈要求，也同样在这块土地上产生。

显然，《哦，香雪》的意蕴是深刻的，但影片的成功，又在于与切近的、直露的思想主题保持一定的距离，而在更大的心灵空间里，让生活自然流淌，让意蕴自然展现。体现影片意蕴流向的，赋予影片丰沛生命力和浓郁诗情的，正是那穿着方口布鞋和花汗衫的山的女儿们，尤其是主人公香雪。她的身上凝聚着导演人格理想的全部思索和追求。

在台儿沟这样的文化背景下成长起来的香雪，是粗砺的大山和艰辛的汗水凝结造化的一个美的精灵。她山一样自然、质朴，水一样纯真、柔和。她是超功利的，毫无矫揉造作之态。放下书包，就喂鸡，就烧火；跟着父亲，就搬石，就造田。饭熟了，先端给父亲；珍贵的白面饼，留给了二老。但这些并没有勾起我们对《黄土地》或类似影片中的那些麻木呆滞的山民们的辛酸回忆。相反，从香雪们回荡在青山绿水间的欢快的戏谑声中，从这群少女对火车从胆怯、惊讶、好奇到羡慕、熟识、追求的生动描写中，我们深深感受到一种跃动着青春和生命的活力，一种对新事物强烈的、内在的渴求。在香雪那里，山外世界对她的冲击已不是简单地使她生出对现代文明的羡慕之情。火车的每次到站以及同学们的自我炫耀和对她的揶揄，都使她逐渐认识到台儿沟的贫穷与山外文明的巨大差距。当我们看到香雪冒着大雨给为她画像的老画家送去满满一篮青玉米时，我们感受到的是山民代代相传的质朴；当我们看到她用黑乎乎的窝头换下母亲深夜为她赶做的白面饼时，我们又感动于香雪小小年纪的善良；当我们看到她经过激烈的内心斗争之后，终于坦然地在家境富裕的同学面前吃起黑窝头就咸萝卜的神情时，我们又不能不钦佩香雪敢于正视现实的勇气。香雪的可贵之处就在于：她意识到贫穷的不光彩，但她毅然抛弃了由此可能带来的自卑和虚荣，代之以自信、自强、自尊

的人格精神；而更难得的是，她意识到知识是可以改变贫穷的一种力量。因此，我们也就不难理解影片结尾处，香雪用一篮鸡蛋和冒险夜行 30 里路的代价，去换一个城里人习以为常的带磁铁开关的塑料笔盒这样一个幼稚而又可爱的举动了。我们会与王好为一样发出由衷的感叹：“好香雪！有这样纯洁善良、坚韧奋进的灵魂的孩子是有出息的。这样自尊自强的人们是一定能够腾飞的，从贫困中，从沉重的石头堆上”。

就这样，《哦，香雪》从审美理想的高度上，提供了一种微妙的均衡：将中国传统“农业文明”的好的方面和中国现代“工业文明”的好的方面“融合”起来。应该说保持这样一种均衡，无论在理论上或实践上都是不容易的。而这在我们的物质生活有明显提高，但人们的道德精神力量有所失落的时候，《哦，香雪》就显得尤为珍贵了。

《哦，香雪》的成功又是与它的摄影造型艺术分不开的。摄影师从中国的诗、书、画和一切空灵的艺术，都极其重视空白的作用中得到启发，“在剧本留出的大量空白中驰骋想象，充满热情地对生活形象加以陶冶，充分发挥电影善于表现动作、表现动作的细致过程的优势，放手表现自然中的人和人所面对的自然，表现他们之间密不可分的和谐关系。如“河滩开地”这场戏，在 90 分钟的影片里，摄影师居然用了将近 10 分钟的篇幅，调动了一切光学手段来表现人石相搏的详细过程；用大俯的远景表现无际无涯的卵石群中的人；用超低角度和夸张的透视拍摄巨大而沉重的卵石堆中的人，剔除一切与鹅卵石无关的背景，做到尽可能的单纯；即使是近景、特写，也选用石山和浓黑的阴影做背景。在父女俩手搬棍撬的动作中，摄影师提炼了多种多样的构图和调度形式，尽力寻找美的造型、美的光照和美的线条，始终真实地表现人和石头的关系，既拍出了石头的坚硬和沉重，又拍出了人的巨大韧性和耐力。

与这场戏平行开展的“母亲推碾子”一场，摄影师选取了崚峥的山坳为背景，巨大的石碾，沉重的碾盘旁，是一个寡言少女的孱弱妇女。被艰难推动着的石碾、轧碎了坚硬的山杏核，轧碎了杏仁。石碾在沉重地、不停地旋转着。人与石的搏斗，是贯穿这两场戏的主体形象。不同形式的简单重复，表达出负荷同样沉重的意蕴，构成了这两场戏造型上的联系。

接下来，影片在太阳即将下山之时，用正俯角的三级跳的越来越远的镜头，写创出的石堆比开出来的地块还大；写广袤的石滩中，这块地小得像一个小砂窝；写浩瀚的大地上，两个小小的人创造的艰辛和进取精神。

摄影师在运用光学手段创造银幕形象时所进行的卓有成效的探索，还表现在香雪和姐妹们看火车的重要段落里。如拍姑娘们第一次看火车进站误了点这场戏，摄影师在前景设置了草花虚幻的色斑，透射着橙红的色花，既大面积遮挡了芜杂的后景，又改变了背景的青蓝色，使之与全片金黄色的主调相协调。接下来是一个大俯角远景，香雪和姑娘们沿着弯曲的石阶飞奔而上，构成了一道动态的大曲线；火车投在桥墩上的浓墨剪影，在画面的对应斜角风驰电掣般掠过。两条运动着的光影线条，被结构在同一个画面里。紧接着一个大仰角镜头，画面的左上角是姑娘们呆望着火车呼啸而去的身影，由于利用了一抹金红色的夕阳而显得分外突出，与前景大面积处于暗部的桥墩，构成强烈的虚实、寒暖、明暗、动静的对比。镜头再跳上去，通过飞驶着的列车窗口，可以忽隐忽现地望见香雪和姐妹们焦急地互相埋怨着，而前景中高速流动的光彩和线条，又增强了躁动不安的律动感。接下来，是一个仰拍

的大远景，桥墩巨大的回环和铁路桥的斜线，在倾斜的构图中形成大角度的交比关系，还有那后景中浮动的白云、勾边残阳，姑娘们的小小的身影，给人以空旷寂寥的感觉。在这样一个没什么台词，全凭画面表意抒情的段落中，摄影师巧妙地运用了景别和角度的大幅度跳跃，并通过反常的线条交比关系和光学手段，创造出一个在现代文明猛烈冲击下的动态的造型空间。

《哦，香雪》风格清新、质朴，具有耐人寻味的情致和意韵，是散文化影片创作的一次成功的尝试。

（陈家齐）

多梦时节

1989 年　彩色片
摄制：中国儿童电影制片厂
编剧：史铁生　林洪桐
导演：林洪桐　葛晓英
摄影：孙永田
演员：王春子（饰罗菲）张伟欣（饰罗菲妈妈）娄际成（饰罗菲爸爸）李婉芬（饰外婆）

【故事梗概】

中学生罗菲是一个活泼开朗的女孩子，她像一头欢快的小鹿，不论出现在哪里，总是开心地蹦跳着。她有一个温暖和谐的家，周围的同学又是那样的真诚友好，对她来说，世界上的一切都充满了阳光。十几岁，正是充满梦幻的年龄，富于好奇心的罗菲，无时无刻不幻想着要把所有的“为什么”搞清楚。

建筑设计院的门口。罗菲的妈妈从台阶上走下来，她风姿绰约，白色的衣裙、乌黑的卷发，使她显得格外年轻。同学们都说她像电影明星，罗菲也为妈妈的美感到自豪。罗菲的爸爸，是一个对工作兢兢业业、认真负责的大夫，虽有点其貌不扬，但为人热情诚挚、心地善良。他在医院的走廊里急速地行走着，一个男同学竟对他作出了叫人无法容忍的评价。罗菲不顾一切和这个同学扭打起来。

回国演出的大提琴家华光的到来，扰乱了罗菲平静和睦的家。罗菲爱妈妈，也爱爸爸，可她弄不明白。为什么华光的到来，会使爸爸妈妈之间的感情产生如此大的波动，妈妈竭力在向爸爸解释：华光只是她过去的朋友，但爸爸仍然摆脱不了华光给他内心带来的不平静。看着妈妈在沥沥寒雨中的小路上踱步，小罗菲心中很痛苦，以往的欢乐消失了。

夜幕降临，罗菲倚在外婆肩头，若有所思地听着她还未出世时的故事：华光和妈妈的过去以及华光出国后成为大提琴家的经历。对这次华光回国演出，外婆那赞许的口吻，更使罗菲无法理解。在华光的独奏音乐会上，那委婉清澈的旋律，使罗菲朦朦胧胧地看到了华光心底蕴藏的世界。

罗菲决心用自己的方式尽快促使爸爸妈妈和解。在一个雨天，她与好友宁宁商量好，由宁宁给家里打电话，故意制造了一个自己不知去向的假象。黑夜大雨中，街上只有闪烁的霓虹灯，稀落疾驶的车辆，两个女孩子在红色的电话亭里“弄虚作假”，罗菲的爸爸妈妈在家里焦急万分地接电话。爸爸冒雨去寻找罗菲，最后真相大白。在这场虚惊中，罗菲的爸爸妈妈开始和好、对话。罗菲为自己的“杰作”感到无比高兴。一家人又恢复了往日温馨。

处在多梦时节的罗菲，仍在寻找着自己的幻想……

【评析与欣赏】

《多梦时节》是一部具有探索性的儿童少年片。影片虽然刻写的是 13 岁的少年的生活与梦幻，但并不固守在表现儿童的心态与情怀上，而是力求让不同层面上的观众，或使观众从不同的层次上，都能从影片中获得启迪与感受。用导演林洪桐自己的话说：“艺术应该允许艺术家来发现自我，同时

允许观众在不同的层次接受艺术家的表现”。在这个意义上，《多梦时节》可以说是一部具有强烈制作个性的儿童题材探索片，也可以视其为一部成人电影。

影片的信息含量相当广泛，它不但表现了不同孩子的不同个性与心理活动（如观象台上孩子们一边跳霹雳舞，一边谈古论今，既揭示了孩子们的稚气与天真，亦显示出少年儿童们的纯朴情怀与渴望弄懂世界的朦胧焦虑），而且通过孩子的视角与梦幻，展现出成人世界的艰辛与复杂（如牙医大夫的忍辱负重与音乐家的执著追求）以及儿童世界与成人世界的沟通与冲突（如罗菲以自己的方式了解妈妈的过去，以特殊的方式调解父母关系的不和，理解妈妈过去的恋人，并由此达到一种深刻的认同）。因而，影片不仅表现了儿童世界、儿童生活的方方面面，而且透视了成人世界的方方面面，从而使影片蕴含着丰厚的诗意和哲理，给人以精神上的陶冶与启迪，这对传统的，局囿于表现儿童自身生活圈子的儿童片来讲，不能不说是一种新的探索。

在艺术结构上，影片也显示出探索与创新的追求。影片以故事情节线的展开与 5 个梦的插入而构造叙事结构上的散文式风格和某种“间离效果”，以引发人们对现实生活中的事件作深一层的理解与思考。“多梦”是少年的特征，对刚刚由儿童时代进入少年时代的中学生来讲，周围的一切对她们来说都是新鲜的、新奇的、甚至是神秘的。因此，罗菲对大人的世界，如音乐家华光的到来、爸爸妈妈的感情冲突、妈妈的出走等等都非常敏感，她渴望理解，渴望参与，渴望成为大人。然而，罗菲毕竟是个 13 岁的孩子，她对现实的一些感受和渴望往往化作梦幻来渲泄。影片正是抓住青少年“多梦”的特征予以审美观照和表现，是匠心独运的，尽管这些梦的插入有时显得过于理性化了。

在表现孩子的“梦幻”时，导演有意识打破插入式梦幻的现实规定性（一般来讲，插入式梦幻作为人物对现实事态的无意识心理反应，往往与人物的现实行为与情节的因果性有较强的联系）的制约，而赋予这些梦幻以某种“哲理象征性”，应该说这是导演的一种艺术探索。这里的梦虽然是插入式的，但影片通过 5 次梦境的穿插，营造了一种清新的又朦胧的诗意氛围。“古树”的象征意蕴丰厚，罗菲与养鸟老人的对话意味深长，从而奠定了影片的抒情基调与哲理情怀，使影片从整体上呈现出一种深沉的哲理思考：对孩子与大人、婚姻与家庭、后人与前人、现实与历史的某种沉思。林洪桐说：“我用 5 个梦打断情节线，再选一种另外的世界来表达儿童心理和自然对人的重要，人按照自然形态发展是最美的思想。”可以说为这种探索与追求作了一个很好的注脚。

当然，导演有意识使梦幻表现成为一种超越人物心态与心理限定的象征性表现是否切实可行，显然是可以讨论的。我们认为，银幕上的任何梦幻都是编导有意识的艺术选择，都是为了表现某种人物心态、情绪、反应或观念的一种审美观照。因为梦幻作为人物的心理活动形式是千姿百态，千变万化的，这就为编导的选择与再造提供了契机。但是，梦幻毕竟是人物的“梦幻”，尤其是插入式的梦幻作为人物对现实事件的心理反应，它必然要受到现实事件指向的制约与影响，如受到可怕的打击后，晚上会做恶梦；遇上开心的事后，往往做的梦也甜蜜（当然相反的情形也并非不可能），因而，银幕上的梦幻表现虽然不妨“借孩子的梦，表达不要把孩子关在笼子里的思想”（林洪桐语），但还是要尽可能不露痕迹地使这种象征、这种思想，能够符合人

物无意识心理活动的可能性，如此方为上乘。倘若完全脱离了孩子的身份与人物形象的制约，而视“梦幻为传达编导自我思想理念的手段，那么这样的梦幻表现就会显得矫情与造作。就这一点而言，《多梦时节》中的梦幻插入确实有太多的理念化成分。不过，从总体上看，由于梦幻在该片中只是作为一种诗意符号的象征，作为一种制造“间离效果”的手段而出现的，反倒渲染出了某种诗意的视觉效果。因而，这里的梦幻与其说是人物的插入式梦境，毋宁说是一种梦幻型表意段落，是对美好、纯真、自由、和谐的一种象征之思，是一种电影化的意境表现。

作为一部富有探索性的儿童影片，《多梦时节》在题材开拓上，在表现手法上，都给人以耳目一新之感。尤其是影片站在较高的审美视角上，将孩子们的心理和情怀的表现与成人世界的复杂和纷乱，与历史往事的回述乃至人类历史进程的反思融合贯通，揉为一体，使整部影片内涵丰富，充满情趣，又有着深刻的人性揭示和对真善美的歌颂，这是难能可贵的。

《多》片在细节捕捉和情节构筑上也别具匠心，充满情趣。譬如，通过罗菲学妈妈穿衣服的细节，刻划少年儿童想成为大人的心理；古观象台上的谈古论今揭示出现代社会中少年儿童的早熟与故作深沉的稚气；罗菲将泡泡糖弹在广告牌上的细节，则显示了现代社会中的少年儿童易受别人影响，喜欢追赶时髦的普遍风尚；尤其是影片通过打电话假扮失踪案的细节，形象地揭示了孩子们的心理活动轨迹和纯真、质朴的情感表达方式，在此，影片充分调动了电影特有的时空转换手段，将罗菲父母接电话的焦急与电话亭打电话的两个孩子的神态，和罗菲父亲冒雨寻女的 3 种时空画面有机地组合切换在一起，提供出一种特定的视听运动节奏和独特的心理感受。这里孩子的恶作剧所包孕的深情（那吊着的电话筒所传来的孩子的争吵声泄漏了事情的真相，使妈妈的心受了触动），父母与孩子的亲情，都融化在哗哗的雨声和电话声中了，让人不由得感受到一种渴求美好、渴求宽容、渴求和谐的人间真情。面对这样的孩子，父母还有什么理由拒不对话、僵持下去呢！罗菲与音乐家在楼梯上对话的情节虽然过于深沉了些，但在情绪上却使人们的心灵得到震憾，孩子的一片真情与爱心，使那轻轻的一吻成为一种理解的象征。在这个意义上说，少年儿童心中所包孕的那场对美好、对纯真的追求与情怀，是十分真诚而宝贵的，孩子们身上一些东西恰恰是忙碌于日常生活中的成年人所失去和忘却的东西。因此，不仅孩子们需要从大人那儿学到许多东西，从而理解社会、人生、大人的世界，大人不也需要从对孩子们的理解中而获取某种真诚与纯真的情感吗？人世间的理解、宽容与博爱，或许正是《多梦时节》的宗旨所在，这大概也就是影片梦境所揭示的那种深层寓意吧。

（李显杰　修倜）

豆蔻年华

1989 年　彩色片
摄制：中国儿童电影制片厂、南京电影制片厂
编剧：徐耿　程玮
导演：邱中义
摄影：单兴良　吴云
演员：张晞（饰曹咪咪）苗苗（饰姚小禾）蔡向亮（饰夏雨）

【故事梗概】

农村姑娘姚小禾带着如诗似梦的憧憬考取了省城重点中学。她走出站台，不见来接她的同学，却忽然发现空中飘动着 3 个气球，上面分别贴着姚小禾 3 个大字。她会心地笑了，拿气球的无疑是她的同班同学曹咪咪。

在入学之初的摸底考试中，姚小禾的成绩与同学们相比有明显的差距，她非常伤心，感到一种无形的压力。曹咪咪以她的热情、开朗与自信温暖着姚小禾孤独的心。姚小禾奋起努力，成绩有了明显的进步，以后的屡次考试都名列前茅，令同学们刮目相看，暗暗吃惊。

作文课上，年轻的班主任夏雨，以《我为什么没有记住爸爸妈妈的生日》为题，试图引起同学们对生活的某种思考。曹咪咪想起自己不和的父母，回家劝解，却难以弥合他们之间的裂痕，终于在无望中出走。夜深了，她还在街上徘徊，遭到一群小流氓的围劫，幸亏一位叫盖平的青年奋力相救，才得脱险，被送进医院。躲在病房里的曹咪咪非常想念同学们，可是在她最需要友谊和温暖的时候，姚小禾却只顾自己埋头迎考。夏老师的一番话深深触动了同学们。姚小禾满怀歉意来看曹咪咪，两颗纯净的少女的心紧贴在了一起。盖平也来看望她们。这位浪迹社会，以剪影为生的高考落第青年，决心探索一条新的人生之路，后来做了乡村教师。

在校庆一百周年之际，曹咪咪和同学有幸与自己崇拜的偶像尹琼女士作了一次长谈，尹女士谈到，她当初有机会出国深造，是由于一位老同学的谦让。老校友感情真挚的话语，使同学们陷入了对人生价值的思考。

国际数学比赛即将举行，姚小禾毅然放弃了学校给她的推荐名额，决定与同学们一起参加预选角逐。可是，由于她答应了老师提出的对此“ 保密 ”的条件，曹咪咪和同学们对她产生了误解，以致陷于敌对、冷漠的状态。姚小禾非常痛苦，一时冒出了转学的念头。

由于赛前的种种干扰，姚小禾病了一场。参赛那天，她面对考卷发愣。同学们为她着急，曹咪咪忍不住悄悄向她传递了一张纸条。监考老师以为是作弊，马上勒令姚小禾退出考场。曹咪咪和十几个同学纷纷站起，承担责任。老师打开纸条一看，才知上面写的是：“ 小禾，别紧张，这些题你一定做得出来！ ” 原来，他们传递的是一种真诚无私的鼓励。

【评析与欣赏】

《豆蔻年华》是根据程玮的带有散文风格的长篇小说《走向十八岁》改编而成的一部影片。小说本身没有什么完整连贯的故事情节，靠的是一种诗意，一种洋溢着青春气息的情绪来结构全篇。电影改编较好地把握了原作中所蕴涵着的这种“ 如梦、如诗、如画 ”的青春涌动情绪，从而使影片的总体

风格基调明朗、清丽、包孕着一种“理想主义色彩的诗意”，成为一部充满朝气和积极向上精神的校园青春片”。

影片在结构上别具匠心。一方面，它以姚小禾考上省城“龙城中学”的学习生活及其与曹咪咪的聚散相依、性格和情感冲突作为叙述的主线；另一方面，又以夏雨老师、打字室大李老师、司机、章奶奶、高考落榜后独自去闯世界的青年盖平、以及名满天下的尹琼教授等一干人，与这群少女的接触，交谈、心理影响等一系列插曲勾勒出叙述上的副线，从而构筑影片整体结构上的双线交叉与互补。主线的一系列刻划，展现着青春少女的心态、情怀与追求；副线的穿插，则揭示着社会环境的影响，以及长辈们的榜样力量对少女们所起到的巨大的引导和激励作用。因此，影片虽然着笔于校园的生活，描写的是一群正处于青春年华的中学生，但是视野却相当开阔。从扑面而来的时代气息、喧闹的城市生活氛围与校园生活的特殊情调、少女们的苦恼、竞争交织而构成的画卷中，我们可以读出那种无私奉献、勤勤恳恳劳动着的普通人的宽敞胸怀。如打字室的大李老师，若不是尹琼教授讲出他们从前之间的一段往事，谁能想到尹琼的成功之中含纳着大李老师的那一份无私的奉献呢？从夏雨老师那里，我们看到的是一种新的教育方法和新型的师生关系：老师并不只是给学生传授知识，而且要使学生懂得知识的价值，懂得做人的道理，懂得人生的意义和价值，老师对于学生，既是良师，又是益友。落榜青年盖平的经历与那个白栅栏中的白衣少女的无望期待，则寄寓着如何对待高考落选后选择生活道路的思考。曹咪咪父母的情感危机及那个年轻漂亮的女助手的卷入，展示了家庭关系对子女的心理和性格的影响。人生价值的追求、学校教育、父母家庭与孩子的关系等等，都是很普遍的社会问题，它们与校园中青春年少的中学生们有着千丝万缕的联系，对他们发生着潜移默化地影响。而如此广阔的叙述视野，如此众多的社会话题，倘若没有结构上的匠心独运，没有这种以散文风格为主，以主副线交织的结构框架，影片是难以涵盖这样的社会内容，并达到如此的思想深度的。

其次，影片以生活画面和生活细节见长，拍得亲切、真诚、而避免了直露干巴的说教。影片是为走向 18 岁，即将面临考大学或走上社会的高中生们写的，那么，这些高中生都在想些什么，社会以及大人们能为他们做些什么，怎么样使这些即将踏入社会的孩子们正确地对待人生的价值、选择生活的道路，这些无疑是影片的着眼点，因而纯洁的友谊、真诚的爱心、无私的奉献精神就成为影片的叙述主题。然而，影片没有直接讲叙这些抽象的道理，而是通过人物的性格冲突、各种人物行为的展示，环境气氛的营造等来描写生活中的真、善、美，从而使对青年们的理想教育融入了对人物的刻划和生活画面的自然呈现中。例如，影片通过夏雨老师出的作文题《我为什么没有记住爸爸妈妈的生日》来引发同学们思考：什么是人生中最可宝贵的东西？这不仅是给影片中的曹咪咪，姚小禾们出的题目，它无疑也会引起广大观众的思考。无论你是学生还是家长，这一题目都促使你去考虑自己是如何对待家长，或是如何教育孩子的。什么是人生的价值呢？影片通过尹琼教授与少女们的长谈，使她们意识到：像尹琼那样成为著名的科学家固然是自己应该追求的目标，然而，像大李老师那样不计名利，主动谦让，勤恳工作，拥有一颗金子般的心，不也是很可宝贵的人生价值吗？大李老师伏案打字的背景，章奶奶手中的那串钥匙，司机叔叔的乐观生活态度等，这些看来并不起眼的生活画面和生活细节，呈现了普通人的平凡与伟大，同时也展露了中学生的

心灵与情怀，从而完成了歌颂真诚与爱心，赞美人间真情的叙述目的。影片中以生动的画面所展示的前辈师长们的精神，品质和人生追求，与充满青春朝气的高中生们的人生理想和渴望、追求的融合和碰撞，愈发流溢出一种真纯、崇高、至美至善的瑰丽光彩，使人不由得生发出对生活、对青春、对真善美的向往和赞叹，这正是影片的叙述魅力之所在。

再次，影片充分调动了直观动态的影像语言来展开叙述，使整部影片具有很强的观赏性和视觉美感。如影片中多次出现的红气球，每次出现蕴含着一定的意味，诉说着少女的情怀。第一次出现时，3 只红气球上分别写着姚小禾的名字，表现了曹咪咪活泼好动、聪明伶俐的性格特征；第二次是曹咪咪因父母不和而烦恼，在气球上画了表情不同的人脸，以此诉说自己纷乱的心绪；第 3 次是同学们去医院看望曹咪咪时，把气球升到了病房窗外，这既显示出她们的活泼与稚气，又隐喻着她们忽高忽低、飘动不定的情绪和心理。在色彩的运用上，影片通过对某种色块的强调和配置来营造特定的情调，如白色大色块下的白衣少女，更显得朦胧、苍白，而绿色背景中的少女影像，则给人以充满生命活力、健康向上的视觉美感。在节奏上，影片画面的快速切换与舒缓镜头的张弛，使影像的流动与青少年的生活节奏达到一种契合，整部影片舒卷自如，跃动着诗一般激情。

影片中几位主要演员的表演轻松自如，准确地把握住了人物的个性。张晞饰演的曹咪咪活泼开朗，自然真切；苗苗饰演的姚小禾纯朴、倔强，稚气十足；蔡向亮饰演的夏雨老师也恰如其分，把一个具有新的教育思想的青年教师的精干、平易与真诚演得韵味丰厚。他们的成功表演为影片增添了光彩。

（修倜）

一半是火焰，一半是海水

1989 年　彩色片
摄制：北京电影片厂
编剧：王朔、叶大鹰
导演：夏刚
摄影：李恬
演员：罗钢（饰张明）纪玲（饰吴迪）解雷（饰胡昳）

【故事梗概】

在公园绿草如茵的草地上，一位美丽的少女正在低头看书，站在水边的张明被这宁静的美景所打动，悄悄出现在她身后，好奇地看着那本使她入迷的书，他们就这样聊上了。这位少女是个大学生，她叫吴迪，张明的玩世不恭和幽默的话语使她产生了很大的兴趣。张明一伙平时靠敲诈勒索那些在饭店里玩女人的港商和外国人为生。自那以后，他们在天安门广场约会，在餐厅里神聊，张明侃侃而谈，吴迪静静地听着，很快吴迪便对张明萌发了爱情，并且在张明家过夜。在同居的日子里，吴迪发现了张明一伙的犯罪活动，既震骇、恐惧，又难以割舍与张明的感情。吴迪把自己的全部身心给了张明，然而张明只不过逢场作戏，吴迪来电话或者亲自来找他，张明都很冷淡，可是吴迪的感情已经不能自拔了。

吴迪放假回家后，张明一伙的女孩亚红出狱了，他们一起狂欢乱跳，张明早把吴迪抛到九霄云外，又开始重操旧业。一个月后，当吴迪归来时，她发现张明正在同亚红一起鬼混，她歇斯底里大喊要宰了他，把可乐泼了张明一脸，他们分手了。

张明再次遇到吴迪时，是在一个秋天的晚上，张明一伙又一次冲进客房进行敲诈时，发现床上的女人竟是吴迪，她一边起身慢慢穿上衣服，一边冷笑地看着狂怒的张明。从此，吴迪开始成天和这些渣子一起鬼混，方方说这姑娘已经完了。满腔的愤怒促使张明一次又一次的作案。一天他回家倒在床上，听到一个女人低声啜泣，她就是吴迪，她紧紧抱住他，哀恸的抽泣，她拧亮台灯凝视张明，接着她绝望而凄楚地一笑，关灭了台灯走了。不久张明一伙事发，他被关进了监狱，后又因病改判监外执行，片警告诉他吴迪切腕自杀了，他知道她是因爱他无望而死的，他的精神垮了，又住了一个月医院，出院后便去海边休养，期望能摆脱噩梦的折磨。

在轮船上，他认识了一个叫胡昳的女孩，他们一起看海水和日出，在海滨浴场玩沙、游泳，在海岛的尼姑庵里烧香，张明始终不能摆脱过去的阴影。胡昳认识了两个来追女孩子的小瘪三，可她相信他们就是两个青年作家，答应他们约她一起去游夜泳的要求，张明告诫她慎重点，可是她坚持去了，一夜没回来。张明在空旷的海滩上发现胡昳在独自哭泣，头发和衣服都是湿淋淋的。她对张明说：“ 我完了。 ”张明说：“ 想开点，现在刻骨铭心的惨痛，过几天就会烟消云散……怎么来的，怎么回去，就当什么也没发生过。 ”胡昳听话地点点头，第二天张明送她上船。随着回程的开始，她又回到旧有的她所熟悉的另一个世界去了。

送走了胡昳，撕碎了胡昳留下的地址，张明又去了寺庙。海天佛国，寺庙里还举行隆重的法事祭奠……。晚上他在隐隐传来的钟鼓和颂歌声中安然

入睡了。

【评析与欣赏】

1988 年，王朔的 4 部小说被搬上银幕，它们如同一捆集束手榴弹在影坛上炸开来，其中《顽主》得了“ 金鸡奖 ”最佳影片的提名，《轮回》荣获了“ 金鸡奖 ”最佳摄影的提名，《大喘气》参加了法国“ 戛那 ”的“ 金摄影奖 ”的角逐，而《一半是火焰，一半是海水》也在影坛上掀起了轩然大波，因此，有人把 1988 年的影坛称之为“ 王朔年 ”。为什么王朔的作品引起人们这么大的兴趣呢？应该说他在电影界的走红绝非个人选择的结果，而是时代情绪在电影界的反映，其中最重要的是生活和艺术已经融为一体，王朔影片中的怪异现象大量存在于我们日常生活之中。王朔的小说多以无业、个体青年为主角，多少都与黑道沾点边，王朔的成功不只在于他写出了这样一批特殊的、过去不曾在作品中出现过的青年形象，这样一种独特别致又有些神秘的生活，更在于他借这些人物说出了或做出了人们想说想做而又难以说出或做到的话与事，因此普通老百姓尤其是青年人觉得王朔的活法儿和写法儿特痛快、特开心、特解气、特过瘾！王朔像一个在恶作剧中亵读了十字架之神圣的顽童，将一些所谓不配登堂入室的“ 街头青年 ”、小人物以正面描写的方式堂而皇之地载入作品，以调侃、嘲弄、挖苦、“ 游戏人生 ”的放肆面孔出现，一种若有若无的焦虑与厌倦取代了传统艺术的理性与政治性内容，一种玩世不恭的戏谑取代了社会批判与思考，新旧交替时期的躁动不安的观众在他的作品中找到了一种宣泄，一种满足，一种抚慰，因此我们有必要带着极大的兴趣来关注和研究王朔的作品。

《一半是火焰，一半是海水》如同《轮回》和《大喘气》一样，都是写一个颓废或步入黑道而本性上不乏善良的年轻人有过一番痛苦的经历后萌生出悔过自新的愿望，展示了灵魂对纷乱世界的忏悔。因此，那种把根据王朔作品改编的电影称之为“ 流氓特色 ”和“ 痞子文艺 ”是极不公平的，王朔的作品很自然地使我们想起法国的新浪潮电影，想起西方的那些“ 垮掉的一代 ”或者“ 愤怒的一代 ”，他们对政治的失望与诅咒正是他们天真、热情的反馈。我们作为社会主义国家当然与资本主义国家不可同日而语，但是生活在社会主义国度的人同样有烦恼和阴暗面，如就业、婚姻、家庭、分房、调资、评职称，以权谋私的不正之风，机会不平等造成的分配不公平等等。列宁说：“ 无政府主义是对机会主义的惩罚。 ”在这个意义上来说，王朔式的调侃与嘲弄自有他的合理性，至少比起那些粉饰生活、掩饰矛盾的作品要强上百倍。事实上，我们在《一半是火焰，一半是海水》所展示的冷峻的现实中，我们不是强烈地感受到影片编导的忧患意识和理想之光么？！张明虽是一个以敲诈为生的不轨青年，可是他们专宰那些来中国大陆寻花问柳的“ 文明人 ”，这种行为既有罪恶的一面，也有打抱不平的侠义的一面。他在同吴迪的交往中，表面看去是一个已经麻木的痞子，可是内心深处仍然保留着许多美好的东西，当他与吴迪一起开怀唱歌时，那短暂的欢快中闪露过对生活的热情，当方方打算让吴迪充当亚红的角色时，他坚决反对；当他发现吴迪同外商鬼混时狂怒不止，发了疯一样地作案，反映出他极不愿吴迪的美好形象受到摧残的心态；当他出狱后听说吴迪自杀的消息，他的内心深深地震撼了，精神上彻底垮了，开始了浪迹天涯，颇有点宝玉最后出家的味道。而他与胡昳的交往中，一直没能摆脱吴迪的阴影，在她面前更多的是以“ 长者 ”的姿态出

现，吴迪的死和胡昳的受辱像重重的一击，终于唤醒了张明的良知，使他的灵魂经历了一次“净化”，所有这些难道不正是影片创作者理想的光芒和对美好的呼唤么？！

张明像王朔小说中所有的人物一样，既不是英雄，也不是魔鬼，他们都具有冷漠嘲讽的心境和激烈反叛的行为，传统思想和道德规范对他们缺少约束力，成天奔命于物质，但却真正受累于精神，那些往往被人们认为最玩世不恭的地方，恰恰是他们最痛苦的反应。这是一群实实在在的大活人，是善与恶、美与丑的统一体，或者说“半是魔鬼半是天使”，或者说“一半是火焰，一半是海水”，虽然这种性格与我们传统的对“真善美”的追求大相径庭，却有着真正的艺术生命力，因为艺术家毕竟是在写人，而不是造神或造鬼。影片的另一重要人物吴迪虽然思想意识上很开放，但在心态习惯上却还是传统的拘谨的，她是在这种心态与思想意识的撕裂的痛苦中死去的，很大程度上，这正是我们当代青年文化的一个缩影。

《一半是火焰，一半是海水》的结构仍属传统的经典叙事构型：完整、闭锁的情节链，流畅的叙事语言，个体鲜明的人物，这种叙事模式很容易引起大多数观众的认同，因此王朔有时又直言不讳地说“传统没什么不好”。他的作品的另一特色是炉火纯青的对话。他的语言一反中国传统的影射含蓄，嬉笑怒骂、无所顾忌、痛快淋漓，用他自己的话说：“一落笔就不能容忍哪怕一页平淡无奇，要么有激情、要么有悬疑、要么有机智、要么有幽默……”以往我们经常听到外国影片中的叫人啧啧称赞的对话，今天我们惊喜地发现，中国电影的对话也能写得很棒！王朔影片中的那些极为精彩的对话，促使人们考虑我们过去在探索电影本体时是不是过多地强调“造型意识”，其实，作为第二信号系统的语言在电影手段中的作用也是极其重要的，像《无极之路》这样的电视片甚至几乎全部由语言元素构筑而成，不是给我们以莫大的启示么？！

《一半是火焰，一半是海水》上映后，在社会上引起了激烈的两种截然相反的意见，有的认为这类玩世不恭地嘲弄生活的形象的出现，决不是思想解放和艺术进步的健康成果，而是某些社会思想畸形发展的畸形结果，艺术形象可以写痞子，但不能用一种同情的眼光展示精神失落者。更有甚者，有人把银幕上的这种以“游戏人生”和“游戏政治”的调侃、嘲讽为特色的作品斥之为“痞子文艺”。这种看法未免过激而失之公允，但却提醒人们必须很好处理艺术中的“度”的问题。有篇文章说王朔成功的奥秘在于为自己涂抹灰暗色彩的同时，没忘记刷添些亮斑，即所谓“八分负值，二分正值”的理论。虽然我们的党存在一些不正之风，我们的社会还有不少阴暗面，但不可否认的是党的主流仍是好的，我们中华民族的精华大部分都在党内，因此，在这一基本事实的前提下，再用“八分负值，二分正值”的标准来表现今天的中国社会的现实，调子必然就会显得有些灰暗了。

（邓烛非）

香蕉天堂

1989 年　彩色片
摄制：台湾
编剧：王小棣、宋紘
导演：王童
演员：钮承泽（饰门栓）张世（饰李得胜）曾庆瑜（饰月香）

【故事梗概】

憨厚的农家子弟门栓因政治迫害成为逃兵，半途遇见李锡麟和月香夫妇及他们的孩子。李锡麟不幸罹病去世，门栓因此顶替了月香死去的丈夫和他在政府的公职，荒谬地成了一家人。

陪伴门栓共同生活的月香，认命、吃苦耐劳，终身无怨无悔，她相夫教子，是为了要报答救命之情，她是一位中国农村妇女的典型。

门栓为了工作及生活，以冒名顶替的方式闹出不少趣事，差点被误会而丢掉工作，但最终均能平安无事。门栓的患难战友李得胜因白色恐怖而精神错乱，而门栓悉心照顾李得胜，就如同自家人一般，令人感动。

艰苦岁月中，他们培育的下一代，也颇有志气，出国留学，在香港与大陆的祖父相会，门栓这时才发现连妻子也不是孩子的母亲，她只是一位报恩的女子，当年那个丈夫救过她的命，她用一辈子抚养其子作为报答。丈夫不是丈夫，妻子不是妻子，儿子不是儿子，这几个毫无血缘关系的人，却荒谬地同住在一个屋檐下，以“家庭”成员的身份度过了 40 年。台湾当局开放大陆探亲的政策，竟为门栓及月香的身份带来了大震撼。顿悟的门栓知道妻子不是孩子的母亲之后,这时强烈地感到 40 年的相处中月香已真正地成为自己的妻子，他的情绪投射在素不相识的“假祖父”身上，对着电话，他痛哭失声：“爹，孩儿不孝啊！”

【评析与欣赏】

《香蕉天堂》是王童继《稻草人》后创作的关怀台湾本土 3 部曲的第二部作品，讲一个随国民党军队去台的老兵故事。王童经过与王小棣六七个月的讨论改编了剧本。年代背景由 1949 年至当时，而当时候孝贤摄制中的《悲情城市》时间只到 1950 年。《香蕉》全片共有 50 余场景，均在中影的影城中摄制完成，花 1400 万元台币。《悲情》片以本省人的视点来看台湾光复后，台湾历史转折混乱中一个家庭的兴衰。而《香蕉》片则以外省人的观点来看这混乱的时代，以及探讨这群外来人在台湾本土落地生根的过程，在海峡两岸 40 年的分离而开放探亲之后，对台湾一段历史进行反思：香蕉——台湾——是天堂？

影片描写迁台后外省籍人士在台湾生活的无奈，与开放探亲后所面对的矛盾与心酸，为没有身份与尊严的日子立碑。

1949 年两名山东籍青年军人，在炮火连天之下随数以百万国民党军政人员，糊里糊涂到台湾，在战乱、逃亡以及挣扎求生的纷乱年代里，还没来得及看清台湾面貌，白色恐怖的指控、审讯、收押和谋生考验接踵而至；像开场中上演的舞台剧，道具失灵、情节颠倒，人生即是一场荒腔走样的话剧，不管准备如何，一旦开锣，就只有硬着头皮演下去……到最后，一个是为谎

言被折穿而无地自容；一个是历经严刑拷打而精神失常，同属一个乱世的两个扭曲灵魂。透过筛选过的戏剧性题材，刻划外省第一代第二代在一个遽变时代背景底下一道道辛酸、无奈、痛楚的伤痕。最后的戏剧高潮中，个人的创伤、无奈，以及出自普通人性对骨肉亲情的血泪呼唤，交织成一幅时代及身份错乱下的感人的画面。时代的动荡、现实的压抑、角色的荒谬，以及同命相怜的卑微，纵横交织出这幅破碎时空下、破碎人生的“流民图”。编导诚恳坦然面对“天堂”的另一面，“为一群失去了名字和面容的人作传，为一段没有身份与尊严的日子立碑,是 40 年前台湾新移民的一瞥锥心刺骨的回忆、一声欲哭无泪的天问。”（台湾影评人高信疆语）

编导将两位寄身军旅的小人物，在台湾“政战”的系统下悲剧性的一生，写得细腻感人。他们在荒谬的时代在底层讨生活，没有自己选择的余地，影片对外省人迁台后的荒谬处境，用诙谐及富于人文感情的手法处理，动人而辛酸，人物饱满，在反讽里常有动人的场面，尤其难得的是影片保持反讽的距离。人物不留于平面，机灵、敏感的李得胜，在白色恐怖底下，最后精神错乱，与憨厚、鲁钝的门栓不同的个性、不同的遭遇形成鲜明的对比；月香的挣扎求生的坚强韧性，将原始创伤、压抑，掩埋了 40 年，直到最后，才向门栓和观众吐露她的身世，其人物心路历程和造型，新颖、突出。

影片不足之处在于前半部忠实传神带怀旧情感，而后来太过美化了。摄影技巧不能称职，用同步录音，效果不尽理想。

这部影片获台湾 1989 年第 26 届金马奖，入围最佳影片、男主角、男配角、编剧等 6 项提名。张世获金马奖最佳男配角奖。

（陈飞宝）

西部来的人

1989 年　彩色片
摄制：台湾
编剧：程慧华　黄明川
导演：黄明川
摄影：黄明川
演员：吴宏铭（饰阿明）萧翠芬（饰秀美）陈以文（饰阿将）

【故事梗概】

相传从前有一位叫茅那的青年，与朋友去打猎。茅那走到半路，忽然觉得被人牵引着走到一个陌生的村落。几天后他跟村里的人一起去狩猎，茅那明明射中一头山猪，走近一看，被打死的却是他们带的猎狗。村里的人很生气，仅因为他是初次参加，原谅了他。第二次茅那又跟着去打猎，要捕捉眼前的一只青蛙，那青蛙却四面扑向同伴，茅那和同伴受了重伤，犹如山猪所咬。众人大怒，将他弃之河边，被人救起时，问他为什么不回家，遇到什么，他失语都不能回答。村里巫医用佩刀刮他的舌头，他才能自言自语说些村里人不懂的话，巫医说他鬼魂附身。若是那样村里必然会有大祸降临，巫医让村里的人用火把他活活烧死。茅那在熊熊火势中，突然记起族里的语言，向众人大喊，我死后洪水将淹没这个村庄，牲畜、鸟禽之物将无一幸免，若是预言实现，则我本是无罪的。茅那刚讲完即被火化，霎时天下起大雨，洪水泛滥数月，年轻人纷纷背起老弱妇孺远走逃难。有人想起了茅那临终前的预言，于是使他们悉心抚养茅那的儿子雅威伊・茅那，以求宽恕。雅威伊长大成人，村里的人央求他带领他们回到被冲毁的家乡。雅威伊带领村人造木舟数艘。临行前他说：“ 你们杀了我的父亲，从今以后，我不再承认为本族人，但为顾及抚育恩情，我一定会带你们回到家乡。 ”雅威伊说后，将家乡人带到离那个岛屿不远的地方，告诉村人说那就是他们的故乡，说完就往太阳下沉的地方离去。过了 25 年，雅威伊回到东方的故乡，当年熟悉他的人热烈地欢迎他回来。但雅威伊过去背离族人，自觉得惭愧，不敢在族人面前提起当年带领村人回乡的事迹，永远笑称自己是“ 外地来的 ”，一直到死。

台湾现实生活中无法解决自己归属已汉化的泰雅族人阿明，回到哺育过他的故乡，驾车落崖自杀未遂，一位老人救他一命，并将他安置河边自家鸡寮，老人与儿子阿将在石矿场打石，阿将不想一辈窝在家乡，朝思梦想要到台北闯天下。老人则坚持留在村中，父子时有冲突。

沾染都市俗气的雏妓秀美，骗了财主的巨款逃回村子里，想嫁人并从此过安定的生活。而她寻的终身伴侣，却是幼时的亲密男友阿将，秀美带来村里的闲言，使阿将考虑是否离乡。

秀美每次见到阿明那副落破台北人的模样，都勾起了对大都市带给她的不安。不料被秀美骗钱的台北财主，派遣两名道上兄弟追到村子，秀美被追得无路可躲，竟藏到阿明的鸡寮来。是夜两人有坦然的内心表白，隔日秀美到一个错落有致的山洞，阿明似乎记起曾来过这里，两人进入一个又深又黑的山洞，秀美告诉阿明，她小的时候看到这里常常有一个神经病人，怪吓人的，害得她都不敢到这里来玩，秀美说阿明的样子好像那个疯子。他们在洞里过夜，次日清晨阿明一醒，秀美已经不见了，阿明一路叫着秀美，被台北

财主派来的两个人遇见，挨了一顿毒打，遍体鳞伤。

阿将在事件发生后，已经很少到矿区工作，因嫉妒秀美和阿明的关系，而把阿明赶出自己家里的鸡寮，尔后他把秀美的摩托车交给阿明。阿明被迫到没有人住的那个山洞去住。受了伤的阿明在洞里过得艰苦，一天在海边睡着了，摩托车被阿将偷走，回想儿时父亲曾带他到邻近洞里的情景。现在阿明看到蛰居穴中的蝙蝠，成群飞着，顿悟生命的道理，将带在身边的哲学书籍撕掉，一叠一叠丢入太平洋。阿将又来找阿明，对阿明说：秀美走了，你也应该回到台北去，我们山地村不希望看到你这种古怪的平地人。阿明反唇相讥：我住在没有人住过的山洞，不干你的事，该滚的是你，你一直想去台北，却又没有勇气去。阿将说：“ 这里是山地保留区，你们平地人不要来，不要来扰乱平静的山地。 ”

阿明虽然难过，但坚持要留下。相反的，阿将反而不稀罕当个泰雅人，恨这个地方，最后与父亲冲突，骑着秀美的摩托车到处狂奔，却没料到居然在水泥桥头遇到从良的秀美，秀美向他表示她已经不是这里的人了，并且劝说阿将不要去台北，因为台北不适合他。阿将盛怒之下，将秀美的摩托车推下断崖……

【评析与欣赏】

《西部来的人》是摄影师黄明川导演的一部视野辽阔关怀甚广的作品，也是台湾首次由电影体制外的从影工作人员所拍摄出来的人文关怀之作。

黄明川在影片中表现两个方面：一是突出了山地少数民族的客观视点，流露出对台湾少数民族的关怀、反思意识。二是形式表现上遵从纪实美学的精神。

台湾居民以汉族为主，儒家思想占统治地位。由于历史的原因，又受到北方日本文明，南洋热带文化，英美文化等各种文化的影响，是拥有多重文化的典型岛屿。远古自中国南方、及南洋一带迁徙而来的原住民——台湾高山族（台湾通称原住民），抵御不了外来文化的冲击，面临急遽失去传统的危机。此部影片用原住民泰雅族人为例子，娓娓道出山地少数民族文化上的失落感。

编导黄明川以独特的视角，叙述发生在宜兰南澳乡澳花村泰雅族部落的故事，自小离弃家乡，抛弃泰雅血统尊严的泰雅族青年阿明，在台北受尽挫折之后，开着车，回到出生地，冲下悬崖寻死不成，遍体鳞伤，失去了部分记忆，故事由此展开。命运将阿明带回到故乡寻根，重新追寻自身生命的意义，却被以“ 非我族类 ”看待。故事情节呈螺旋状进行，愈旋愈深。最后，他哭泣匍匐着，以头猛钻入杂草丛中寻觅父亲的墓堆。另一个泰雅族青年阿将整天做着离乡往都市发展的梦，对台湾西部文明满怀憧憬，却始终苦于不得离去，原来和他结为好友、从都市骗款潜逃回乡、却脱离不了浓厚都市气息的山地雏妓秀美，加上年老的却只想守着古老传统的阿将父亲，4 个人 4 个身世，4 种价值观，不同的内心纠结，各个人怀抱不同的乡愁、向往，各自代表不同的无奈和反省。编导黄明川藉这个故事，从原住民的观点来看他们自己的世界，经由几个被平地人同化程度不同的泰雅族人，展现他们深沉的内在世界。探索人们自我迷失后，回过头来如何对自己过往的历史和文化进行重新认识。受过本民族文化或历史情结熏陶的人，离开母地，再回顾时已遍地疮痍，难以适应的事实，这是 20 世纪资本主义世界少数民族中带普遍

性的际遇。所以这部影片内容上是很台湾的，同时又是带世界性的。

探索生命的主题，一直是伟大艺术永远不朽的主题，那个泰雅族青年的追寻，正是 20 世纪全人类共同面对的问题，追寻的神话正是人类永远不会终止的目标。黄明川紧紧扣住了这个重心，整部电影便以一个流传了千年之久的泰雅族神话来贯穿，神话学常强调“ 神话是一个民族的梦 ”。编导选择了台湾泰雅族的一则古老传说，人与人之间，种族与种族之间互残一面（茅那回乡因被村民误解而烧死，村人因误杀茅那而被大水逐离本乡），传说中寓意着泰雅族千百年来对于宽囿的期待（雅威伊带村人返乡，村人感恩不忘）。影片中千年的泰雅族神话与 80 年代泰雅族现实纠缠着进行，亦古亦今，亦实亦幻。呈现古老的少数民族遇到外来强势文明侵入后，原有价值体系随之混淆，社会家庭结构逐一崩溃的过程。人们不由地联想到了整个台湾社会在遭受强势的西方科技文明侵入之后，社会价值、伦理道德出现变异。台湾西部的世界对东部来说，明显是一个物化了的“ 文明天堂 ”，隔着宏伟的台湾中央山脉，西部的繁华平原永远有别于东部的断崖绝壁。

黄明川以独立制片方式拍的这部电影，展现了台湾电影过去未曾有过的风貌。电影叙述一个单纯的现代故事，引导我们从远古泰雅族的民间故事来思考，通过古代与现代的双重叙述，来探讨山地文化及平地文化的差异。段落式叙述，清冷疏离的映像，象征手法，人的苦恼与困境、魔幻与诗化，交叠投射，有其真实和独特之处。

编导以双重叙述方式探讨台湾少数民族的文化处境，捕捉具有“ 台湾感 ”的影像风格，这又是黄明川《西部来的人》的另一特色。

影片摆脱了传统的戏剧化模式的束缚，以整体视听流程，消融叙事性表达，使其符合纪实风格。并从人物心理变化，来展现山地民族历史、人生、美与爱，古朴和现代的哲理思考。电影把角色的生活故事理成一条情节线，剧作结构上，突出人物情绪，始终将阿明对自己部落的陌生、神秘、恐惧、怅惘等一系列情绪转变，作为影片的中心。

此片采用了 80 年代新电影中曾出现过的淡化情节，段落式悲情，映像清冷疏离，充满哲理式的对白旁白，表演更采非介入的疏离方式。同时，编导有意建构一种属于他自己的独特风格。诸如运用山地语言和山地神话，称之为双重语言的运用，但它并不是分析，而是以神话、传奇的观点做明确的描述，神话与现实双重叠现。尝试舍弃类型电影的创作，从视觉映像中人们看到山地某些生活真实的面貌。

《西部来的人》由映像观念工作室制作，成员均系热衷新文化思考、影像实验的前卫电影作者，曾在台湾实验金穗奖获得多次肯定。这种低成本制作，创作的题材由电影作者自行决定，来自民间的资金，以分股投资方式向外募得，由于财源自主，不必受到影业公司多方的干涉；不受商业院线事先安排左右，在发行市场上风险少；能尊重每一个电影作者的原创性，争取了非商业电影在影像上的发言权，开拓多元影像，维持尖锐的批判角度与实验风格；以专业的态度和无比的热情，为台湾电影染出一小片清纯的空间，在电影面临全面崩溃的时刻，边试探边摸索出一条生存的创作方法来。这种自助式的电影经验，可以为许多充满着有朝一日想当名片导演的年轻人，搭起一座轻便的桥梁，让他们无惧无畏地拥着自信，跨过那一直是巨大障碍的制片黑河，实现电影美梦。

此片获台湾《中时晚报》电影奖 1989 年度优秀影片奖，黄明川获该项电

影奖的年度开创精神奖。其影片在加拿大、澳洲放映反应都很强烈。获 1991 年第十一届美国夏威夷影展最佳摄影奖。

悲情城市

1989 年　彩色片
摄制：台湾
编剧：吴念真　朱天文
导演：侯孝贤
摄影：陈怀恩
演员：陈松勇（饰林文雄）梁朝伟（饰林文清）辛树芬（饰吴宽美）李天禄（饰林阿禄）

【故事梗概】

在文雄妾宅，夜幕垂临。文雄之妾临盆，满脸汗淋淋，挣扎着。产房外，停电。祖先牌位前烛光摇曳，文雄烧香祈祖保佑妾婴平安。突然灯亮了，妾室里传出婴儿啼哭声，文雄八斗子的女人产一子，名林光明。

和宽荣在同一学校任教、即将回到故国日本的静子手捧着一个红包袱，包袱横插一把长剑，出现在台金医院门口。在宽美卧室的榻榻米上，两女子谦恭地面对面地跪着，静子把上好的长剑推到宽美的面前低声说：“这竹剑是战死的哥哥最珍爱的东西，现在已经没有人用它了，请你送给宽荣。”宽美点头代谢，说：“哥哥一定会珍惜它。”

在文清照相馆，宽荣看静子哥哥给他写的诗：“我永失落得你，尽管飞扬地去吧，我随后就来，大家都一样。”宽荣似有所依恋，有所伤感，他说：“日本人最爱樱花那种‘开到最满最美的时候，在生命最美的时候随风离枝入土的情’，一同离枝入土的那种情景，他们认为人生就应该这样。”宽美给文清在纸上写道：（画外音）“明治时代，有一女孩跳瀑布自杀，她不是厌世，也不是失恋。是面对这么灿烂的青春，怕它一旦消失，不知如何是好？不如就跟樱花一样，在生命最美的时候随风离枝。她的遗书，使当时年轻人整个都振奋起来。当时正是明治维新，充满热情和气概的时代。”文清入神地看着，最后，两人毫不回避地彼此怔怔凝视着。

在教员宿舍，林宏隆、吴宽荣、何永康喝文清敬的酒和宽美包的粽子。

在大家都举杯说作见证时，文清放一名曲唱片。宽美把挂在墙上的纸取下，说明：你放的是名曲，叫《罗蕾莱》，德国一个古老的传说，莱茵河畔美丽女妖，叫罗蕾莱，坐在河边岩石上唱歌，梳着金发，船夫沉醉她的歌声，船就撞上岩礁，舟覆人亡。文清怔怔望她，写字跟宽美讲：8 岁时，还可以听到声音，还记得羊叫，喜听旦角唱腔，学其身段，私塾老师骂我将来是戏子。8 岁从树上摔下，跌伤头部，大病一场。病愈不能走路，一段时间，自己不知已聋，是父亲写字告诉我，当年小孩子也不知道此事悲，一样好玩。文清写到这里，自己忍不住想笑，抬头看宽美，宽美眼睛已泛出泪花。

文清回到家里，文雄一家吃着饭，在卧室，文清还是沉浸在悲切之中。

在难友家中，文清在桌上放上狱中难友托带的遗物：西装、领带、一双皮鞋。难友的妻子递来一杯茶水，身后站着 3 个未成年的小孩子，妇人克制哭声，朝文清行个礼，文清伸手从那领带里掏出一张字条，递给妇人。妇人缓缓打开，看着看着，泣不成声。原来是手帕血书：“你们要尊严地活着。父亲无罪。”

赌场，阿山和文雄各在一间聚赌，阿嘉解手时遇见已投靠上海帮阿山的

金泉，骂他告密害得文良好惨，怎么你该死的还没死，阿嘉用巴掌打他的头。金泉拔出匕首向阿嘉刺去，两个人从洗手间一直打到通道。阿嘉胸部被捅了一刀，胸襟都是斑斑鲜血，跑进屋喊了文雄一声大哥倒地。积压日久怒火的文雄见状，拔出匕首冲向金泉，从赌场追到通道。上海帮老大阿山冷静地从袋中掏出手枪，“砰砰”两声，文雄应声踉跄了两步向前惨然倒地。基隆港阴云密布，远处雷声隆隆，飞鹰在风雨空中翱翔。文雄一家大小披麻戴孝，打着雨伞，给文雄下葬。

唢呐奏起，小上海酒家大厅神坛上红烛高烧，林阿禄盛装坐在八仙椅上。原来这是在丧事百日内举行的婚礼。晚辈们袖上缝着白色绒花，穿一身西装的文清和一袭婚纱的宽美向阿公辈的林阿禄跪拜，然后夫妻互拜。紧接着大腹便便的宽美在小镇市场购食品，进台金医院分娩，产一男孩。1949 年 10 月阴雨晚上，文清的照相馆拍门声急切，文清打开门，只见一戴竹笠的人向文清递一封信，信中告诉他们，山上的爱国者由于叛徒的告密，被国民党军警围捕，逃跑者被枪杀，宽荣也被抓走。宽荣要文清夫妇尽快避走。在瑞滨小火车站，文清与宽美母子，身旁有一皮箱，背后是大海，他们等待火车。火车急驰而过，他们没上火车，因为他们无处可去。在自己照相馆，夫妻婴儿盛装，文清调好照相机焦距、快门，他坐在妻儿右边，留下历史性的纪念。

小上海酒家，阿嘉与莺莺燕燕在打四色牌，文良傻傻地坐在后面看别人打牌。林家中只剩下老中少三个男人，但他们依然要生活下去，在吃饭时，女人们还是忙进忙出，日子虽不如往昔，但衰落的家庭成员仍平静地在用餐。宽美给阿雪的信画外音：“这张照片是你四叔被捉前 3 天照的。被捉那天，四叔在替人照相，他坚持做完才被带走……九月秋深，满山芒花，白茫茫的一片，像雪。”影片在深沉的交响乐声中，上移编导等职员表。

【评析与欣赏】

《悲情城市》是以作家蓝博川的《幌车夫之歌》为蓝本。《幌车夫之歌》是根据台湾“二·二八”事变中爱国者钟浩东被国民党当局逮捕，于 1950 年被杀害的真实事迹写作的报告文学。钟浩东原是社会主义者，抗战时期，与台湾知名人士蒋渭水女儿蒋碧玉等回大陆参加抗战。台湾光复后，钟浩东、蒋碧玉夫妇回台，钟浩东当基隆中学校长，因《和平报》案件，国民党当局要逮捕他，国民党只要他写自白书，就可有生路。钟先生认为写自白书，违背自己的信念，而且将牵连别人，他拒绝写，选择赴死一条路。赴刑前给爱妻的遗书云：“生于祖国，死归祖国，死归天命，无想无念。”电影中知识青年在山上的基地，有当年“鹿窟案”的影子，这案子里的青年，绝大多数不识字，只因反国民党当局，遭到灭村的惨剧。电影《悲情城市》触及台湾当局避讳的“二·二八”历史事件。但它不是政治电影，只是历史的回溯。侯孝贤说：“‘二·二八’并不是《悲情城市》的重心，这部电影要探讨的是 1945 年到 1949 年间，整个社会在体制上的种种变迁，‘二·二八’事件只是电影里的一个历史事件。”他又说：“正如现在，我们也面临着一种新的变局，新的改革时期，‘二·二八’事件在这部电影里的意义也是如此。”“二·二八”事件中心在台北、台中、台南，国民党军队在基隆登陆，虽然在基隆也屠杀不少人，但台北等地更多。影片虽然着重写基隆阿禄一家，但只从帮派恶斗、台北监狱枪杀爱国者、在山上围捕爱国志士入手，人们从中体察出国民党当局所制造的萧索气氛。《悲》剧对“二·二八”的描写，仅

仅是侧面的。如果靠这部影片了解“二·二八”那一段历史远远不够。但是编导运用全新的艺术表现手法，扣紧社会遽变的脉搏，勾画出浓郁的时代色彩，具有一种独特的艺术魅力。

《悲》片特点之一是以严肃的人文精神，透过一个家庭成员的生离死别，来处理国民党战后入主台湾一段历史，于一种平和冷静的反思中，去检视当时社会环境里的众生相，呈现政权交替中非常复杂的社会及政治面貌，视野辽阔，气魄雄浑，扣人心弦。

《悲》片特点之二是人物个性突出，有着一定的典型意义。阿禄家老大文雄是一家族的掌理者，光复后经营小上海酒家，经营台海间的走私，是个有中国传统宗族观念和侠义精神的汉子，呵护一家外，还兼顾偏房和小舅，先后搭救老三老四出狱。但因另一无道义的地方帮派与上海来的新势力，凭借政治背景组成新的黑社会力量，文雄敌不过，在一场火并中身亡，他有一种行侠仗义，打抱不平的“流氓哲学”及单纯的是非观念，并为此付出了巨大代价。老三是小混混，赌博，贩毒，陷入难以自拔的地步，最后变成只懂得拿供神品吃的废人。作者讴歌吴宽荣，为了理想勇于割舍一切，回避日本美丽女子小川静子真诚的爱情。“二·二八”事变发生后，他不畏枪杀危险赶到台北拯救大陆记者，后来在山区坚持斗争。文清喜欢读书、拍照，受进步青年的影响，在“二·二八”事件发生后，因为与革命志士有牵连被捕，下落不明。他又聋又哑，但他又是摄影师，暗喻那时代的知识分子无政治地位，但他们是历史的见证人。宽荣的妹妹宽美则是整个事件的目击者之一，她从一个不解世事的护士，在残酷的现实中逐渐成熟起来，不嫌文清哑巴，与文清心心相印。而做为反派人物像上海佬阿山阴险奸诈，靠政治后台为所欲为，也刻划得入木三分。

《悲》片特点之三是采用写实主义创作方法。写实主义的剧场观是疏离的，它用客观的手法纪录事件，恰到好处地运用中、远镜头，作者像摄影机一样作客观的描写，使观众与银幕形象保有距离，一般观众不太投入，因此在电影空间上强调深与远，讲究透视感觉。职业演员和非职业演员结合；内外景结合。长镜头、深焦距构成的美学特征，是这部电影成功因素之一。像林文良与田寮港帮金泉因私造日本币利益上的矛盾，从妓院打到妓院外旷野，在妓馆文泉与金泉拼杀，由洗手间打到通道，又由通道打到屋外；文雄在北投赌馆看小舅子被阿山手下打伤，拿起匕首追杀金城，都是中远景镜头，让观众似旁观者角度看待人与事。

《悲》片特点之四是架构大，人物多，事件繁杂，视觉效果精确。剧中人际关系复杂，但脉络十分清晰，运镜层次分明，使用不少长镜头，深焦距，大块剪接，把人物放在大环境中观照，达到对当时社会生活以及人们命运的客观描述。剪接上以“气韵”贯穿全片，按片中所传达的情绪来决定取舍，按大段与大段之间的情绪转换衔接。除了置景、道具、服装、化妆与当时社会风貌吻合外，演员的表演、情绪也接近那个时代。

《悲》片特点之五是电影诗化力量强烈，善于用隐喻、象征、对比的手法凸现人物性格、人的命运，社会氛围。如镜头、字幕，将写实性语言提升到诗化电影技巧上，如文清在监狱，靠木柱站立，画外音传来“砰砰”枪声，镜头依然停留在文清特定表情上，采很近的视点，让观众看其内心情感的波澜。中远镜头的运用，画面出现的人物复杂的走位，使影片隐喻性加强，寓意丰富。如日本女子和宽荣的感情牵连，赠送竹剑、诗帖给宽荣，呈现两个

敌对并有着家国仇恨的青年一代，对情感的互相尊重，看到人类美好心灵的一部分。他努力突破过往被仇恨被政治化的人际关系。哑巴文清用笔与别人沟通，虽然编导原来人物设计不是这样，扮主角的香港演员梁朝伟因北京话讲不好，又不会台语，就改为哑巴，算是巧合。当时台湾人和外省人用笔交谈也很平常，而《悲》中文清以哑巴面目出现，隐喻在社会中低下阶层的人没有发言权。又以樱花“在最绚烂时即不犹豫地凋零”的壮丽，自勉“生命就应该这样”，抒发年轻人的理想和抱负。

此外，影片中人物生活环境、风俗习惯、伦理观念、心理活动，以及语言都富有乡土色彩，诸如婚丧嫁娶，春节、端午节习俗，都带有浓厚中国传统文化色彩，但从房屋打门、居室铺榻榻米、家具摆设，又能看到日本殖民统治给台湾文化带来的深刻影响。隐含台湾政治、社会的历史性的改变。

台湾导演侯孝贤的《悲情城市》在中国电影史上，是一部具有十分重要意义的电影。它作为中国电影首次在世界影展获奖——1989 年 9 月于第 46 届威尼斯影展中荣获金狮奖，此后又获联合国教科文组织颁发的“富金龙尼奖”（人道主义奖）；威尼斯影展自 1932 年创办以来，除日本黑泽明的《罗生门》（1951 年）、印度萨哲耶雷《大树之歌》（1957 年）、日本稻垣浩的《车夫松五郎》（1958 年）之后，30 年后亚洲电影再次得奖，又是中国电影首次在具有世界电影艺术水平的国际影展中得奖，历史证明侯孝贤和张艺谋、陈凯歌等 80 年代崛起的中国新一代电影导演，成为世界影坛的新宠，是中国电影走向世界的先声。《悲情城市》同年获第 26 届金马奖、最佳导演、最佳男主角奖（陈松勇）。此片制作费超过 3000 万元台币，是第一部公开到大陆厦门拍摄外景的台湾影片，并被选去参加奥斯卡外语片金像奖角逐。该片在台湾上映后，创 1989 年台湾片卖座最高纪录。

（陈飞宝）

落 山 风

1990 年
摄制：广西电影制片厂
编剧：赵丽宏
导演：白沉
摄影：萧风
美工：葛师承　李家骏
作曲：金复载
演员：宋佳（饰素碧）刘新（饰林文祥）刘琼（饰林院长）吴茵（饰林老太太）佟瑞敏（饰颜世雄）王弘（饰师太）张弘（饰丽妮）

【故事梗概】

台北市。

一家私立医院的林院长，正在教育、说服儿子——文祥，放弃学习颇有兴趣的文学，认真复习功课，以进入医学院深造，将来才好继承医院这份家业。文祥虽然很不愿意，疼爱孙子的祖母也代其求情，但均无济于事。文祥无奈，父命难违，只得遵从父亲的意见，到偏僻、幽静的尼姑庵去复习功课。

有天傍晚，文祥独自浸泡在大木桶内洗澡，谁知在尼姑庵带发修行的青年尼姑——素碧，隔着窗户颇带怒气地斥责文祥："以后洗澡请你把门关上"！此后，素碧见到文祥冷若冰霜，但文祥却并不介意，反而主动地接近她，并表示要把一块自鸣表送给她，谁知素碧却回答说，时间对我已没有"任何意义"了。

当天晚上，文祥照例去浴室，但在门外听见哗哗地冲水声，于是贴近窗户向内张望，见素碧正赤裸着身子从水中站起，他一不小心，脚下发出了响动，便转身跑走。当他再次见到素碧时，素碧却怒气冲冲地给了文祥一个耳光，然后回到屋里，这时，她发现文祥送给自己的自鸣表已放在桌上。

几天以后，文祥和素碧在尼姑庵的库房内相遇，文祥再三追问她出家的原因，素碧无奈才告诉他，因自己没有生育而被丈夫遗弃，才来尼姑庵出家。文祥听后愤愤不平地说，女人不生孩子"有什么罪"，流露出无限的同情和关切。此后两人在不断地接触中逐渐产生了恋情，终至私相约会。不久，素碧下山进医院检查，确诊已怀有身孕。于是她悲愤交加地把前夫——颜世雄约了出来，告诉他自己已身怀有孕，颜世雄后妻的儿子，并不是他亲生的儿子。然后愤然回归尼姑庵。

这时文祥也已下山回家，向父亲说明他和素碧在尼姑庵发生的一切，并要求娶素碧为妻，但林院长不仅坚决反对，而且斥责文祥败坏家声，有辱门庭。

素碧的前夫颜世雄到医院检查，确定是自己的原因而不能生孩子，便追至尼庵，要求和素碧"破镜重圆"，但遭到她的拒绝。此时，在林家医院疗养的师太也回到山上，指责素碧违犯庵规佛法，不能继续留在尼姑庵。并拿出一些钱给索碧对她说，这是文祥父亲的意见，而这些钱，是对她"损失"的一种补偿。素碧没有要钱，怀着满腔悲愤离开尼姑庵。

文祥又与原来的女友和好如初。可素碧走出尼庵，面对茫茫的苍天和喧腾的浪涛，不知去向何方……

【评析与欣赏】

影片《落山风》是根据台湾汪笨湖先生的同名小说改编拍摄的。作品通过主人公——素碧的爱情婚姻悲剧，形象地揭示出我国千百年来所遗留下的歧视妇女的封建思想，是造成素碧的悲剧命运的根源。

因为，在等级森严、男尊女卑、歧视妇女、以男性为中心的封建时代，家庭中财富分配、权力地位的斗争，往往和子嗣继承密切联系在一起，因而妇女能否生育（或生育男孩）就成为决定其在家庭或家族中的地位的重要因素；加以“不孝有三，无后为大”的封建伦理道德观念，妇女没有生育或只生女而不生男，丈夫可以名正言顺地将其休弃，正室亦可降为偏房。由此可见，封建时代生育对妇女说来是多么重要啊！而影片《落山风》所揭示的素碧的悲剧命运，就是歧视迫害妇女的封建思想残余，在现实生活中真实而具体的反映。这我们可以从影片中的几个人物身上明显地看出来。

如素碧的丈夫——颜世雄，虽和素碧自由恋爱而结婚的，但他主观认定素碧不能生育，不念昔日恋情，迫使素碧和他离婚。他和另一荡妇结合之后，错把他人的孩子视为己出。当素碧和文祥产生情恋怀孕之后，颜世雄经过科学的检查，证明是自己无生育能力，虽是追悔莫及，但已不能“破镜重圆”了。因此，颜世雄遗弃素碧所造成的悲剧，他的家庭的瓦解和个人的不幸，实际上都是他“不孝有三，无后为大”和歧视妇女的封建思想所造成的。

又如林文祥的父亲——林院长，是受过现代科学文化熏陶的知识分子，也接受过当代民主自由思想的洗礼，应该说他是一个具有科学民主、思想开明的医生。然而，在他的灵魂深处，仍然是一个封建思想统治的黑暗王国。他在家庭生活中实行的是封建家长制和“一言堂”，他发号施令，主宰着整个家庭和文祥的一切。从表面看来，他事母至孝，似乎唯母命是从，可是，当其母劝他不要强迫文祥“学医”，文祥爱好文学就让他学文学时，林院长却不听母亲正确的意见，坚持让文祥学医，为的是将来能够“子承父业”，把自己苦心经营的医院交给文祥管理。其实，这种“子承父业”正是千百年流传下来的“封妻荫子”的“封建世袭”的思想在现实生活中的变种。

当素碧怀孕后，文祥请求父亲同意他和素碧结婚，遭到了父亲的严辞拒绝。为了断绝文祥和素碧往来，甚至把文祥关禁起来，并把尼姑庵的师太找来，叫她向素碧施加压力，想给一点钱了结此事，以迫使素碧离开尼姑庵，掩盖文祥给家庭带来的“丑闻”。这里，影片进一步撕开了林院长民主自由的温情脉脉的面纱，充分暴露出他灵魂深处是封建思想统治的黑暗王国。

因为，林院长仍然是以“门当户对”，“父母之命，媒妁之言”的封建包办婚姻的观念来对待文祥的爱情婚姻的，文祥实际上是没有爱情婚姻自由的。正如恩格斯所说：“结婚是一种政治行为，是一种借新的联姻来扩大自己势力的机会，起决定作用的是家世的利益，而决不是个人的意愿”。同时，林院长又是以“饿死事小，失节事大”的封建“贞操”观念来对待素碧的，如果文祥和一个被人遗弃而又失去“贞节”的妇女结婚，不但门不当户不对，也辱没了门庭，败坏了清白家声，林院长又怎么能够容忍呢？所以，林院长思想深层积淀的千百年来的封建思想，难道不是造成素碧悲剧命运的重要原因吗？

再从素碧本人来看，当颜世雄主观认定她不能生育而强迫其离婚时，素碧虽是怨恨丈夫不念结发夫妻之情悲痛欲绝外，却又自认为不能生育“对不

起”丈夫，深感悔愧而毫无怨尤地去尼姑庵出家，为颜世雄“守节”。这同样揭示出素碧受到的“不孝有三、无后为大”、“三从四德”的封建伦理道德观念的严重影响。只是当他和文祥产生了愉悦之情，文祥质问她：女人不生孩子“有什么罪”之后，才唤起了她的思考与觉醒，从而抛弃了为颜世雄守节的想法，冲破贞操观念的封建樊篱而和文祥自由结合。她身怀有孕之后，才恍然大悟不能生育并非自己的原因，便理直气壮地去奚落、羞辱颜世雄以表示自己的无辜。然而，文祥和素碧的恋情，是有悖于封建礼教和节妇之道的，它得不到社会的理解，同情和支持，加以“违犯”庵规佛法，当然只有被迫离开尼姑庵。因此，从素碧“守节”、“出家”、“愧对丈夫”的言行，不难看出她思想上的封建遗毒，也是造成其悲剧命运的重要因素。影片这里所揭示的不只是历史的、社会的悲剧，也是人物性格的悲剧。

影片《落山风》继承了我国文艺创作中反对歧视迫害妇女的现实主义优良传统，并在电影艺术领域有所创新和突破，尤其是编导者选取素碧可以生育而仍然难逃厄运这一表现角度，远比不能生育更有说服力和感染力，因为这不但强化了人物的悲剧性格、增添了作品的悲剧色彩，也进一步深化和扩展了作品反封建主题的意义。

原著小说《落山风》虽然反映的是台湾的社会生活，但由于其题材具有典型性，所以它和大陆在反封建的意义上却有共同之处。然而台湾和大陆毕竟是两种不同的社会环境。因此，大陆的电影艺术家们在改编进行再创作时，就不能停留在原著的水平上，而是站在社会主义时代的思想高度去开掘题材、主题的意义，这才能从根本上揭露出素碧悲剧命运的历史、社会、阶级以及人物性格的根源，从而表现出主题的深刻性和现实意义。

影片《落山风》，是导演白沉将其作为继《大桥下面》、《秋天里的春天》的“女性三部曲”的尾篇奉献给观众的，因而，它在艺术表现上也是不遗余力、匠心独运的。如作品善于把表达的主题、人物的悲剧命运和艺术表现有机地融为一体，使艺术表现为作品悲剧性的主题服务。影片以富有诗情画意的凄婉情调，娓娓叙述着素碧悲剧命运的形式和发展；以看似轻微、实则沉重的艺术触角，去震颤观众心灵深处的琴弦，使悠远而深沉的余音，萦绕于人们的耳畔、心际，让人们去咀嚼、回味那苦涩的余味；而那古朴庄重、却又闭塞得如死水般沉寂的尼姑庵，从来都是严禁男人涉足的“禁区”、“圣地”，居然发生了男女的“恋情”，这就加强了人物社会生活环境的典型性，增添了作品反封建的色彩。还有那海滩涌起的阵阵怒涛、喧腾怒号的狂风、徐缓而低沉的钟声，配以素洁淡雅的色调，都和人物的思绪、情感融为一体，浑然天成，从而形成影片含蓄深沉、悲怆凄婉、简洁质朴的艺术特色，使艺术表现起到了为作品主题服务的作用。

（姚正康）

菊　豆

1990 年摄制：日本德间书店、中国电影输出输入公司、中国电影合作制片公司、西安电影制片厂编剧：刘恒导演：张艺谋杨凤良摄影：顾长卫杨轮美术：曹久平夏今作曲：赵季平录音：顾长宁主要演员：巩俐（饰菊豆）李保田（饰天青）李纬（饰杨金山）

【故事梗概】

故事发生在 20 世纪 20 年代一个山区小镇的染坊里。杨金山已到中年尚无续宗之子，于是买一年轻俊美的女人为妻，她叫菊豆。杨金山年老多病，菊豆难孕。可是，他却怪菊豆，随意打骂折磨菊豆。在染坊干活被杨金山收养为侄子的天青，一连数夜听见菊豆的惨叫，清晨，又见菊豆在牲口棚解衣擦洗伤痕。菊豆发现他在外偷看，先是用干草堵上小孔，后又取掉。天青只见她那斑斑伤痕的身体有种难言的悲痛和迷人的美丽，暗暗对菊豆产生了爱恋。后来听见菊豆哭嚎，他很气愤，但他却敢怒而不敢言。

一天，金山出远门，晚饭时，菊豆像暗示似的告诉天青；他叔晚上不回来。晚上，菊豆悄悄来到天青门口，推不开门，失望地滑跪在门外……次日早饭时，菊豆含泪对天青说：“你叔不行了，不能养儿子，他迟早要掐死我。”埋头吃饭的天青羞涩地抬头看菊豆时，两颗心久藏爱恋的相撞，像火山爆发炽烈地燃烧起来，两人紧紧地拥抱在一起……次年，菊豆生下一子，金山非常高兴，并取名天白。

一次金山出外送布摔下山崖，瘫了下肢。天青菊豆再也不怕金山了，每晚在一起亲亲热热，如胶似漆。金山肺都快气炸了。菊豆还告诉金山，天白是天青的儿子。金山听了如雷轰顶，决心报复。想掐死天白，结果未遂；想烧毁大院被天青菊豆扑灭。无奈，他只能痛哭哀嚎。

一天，天白一人在院中玩，金山狰狞地将大手伸向天白，突然，天白喊了声爹，又连喊两声，金山像傻了似地愣了一阵，一把将天白搂抱着呜呜哭起来。一天，天白蹲在染池边玩，金山伸手去抱他，天白一扭身跑开，金山扑空掉入染池，无力挣扎，命归黄泉。

一晃过去 10 年，天青菊豆依旧开着染坊，天白上了学，13 岁的天白却显得老成、忧郁。一天，同村男孩二赖对一群人说，看见天白娘与他哥天青在村后山洞里抱着……天白忍受不了，便手持利斧去找二赖算帐。天白回家，将正房与厢房用砖墙隔开。一次，他回去见家里无人，便向地窖跑去，地窖深处天青与菊豆紧紧抱着昏迷过去。天白先背出他娘，菊豆还喃喃道：“天青……天青……。”接着，背出天青，用凉水泼醒。天青跌跌撞撞地走到染池边，脚下一绊，掉进池中，天青挣扎着冒出头来伸开双手，天白不但不救反而给补了一棒，天青完全沉入池中。天白脸上掠过一丝狞笑。菊豆见天青悲惨死去，痛断肝肠。突然，一声凄惨的哭嚎声响彻杨家大院，蓬头垢面的菊豆在嚎叫声中昏迷过去。

杨家大院燃起了通天大火，菊豆手举燃烧的火把，熊熊烈火越烧越旺，烧红了地也烧红了天。

【评析与欣赏】

有人把《菊豆》与波兰斯基导演，纳塔莎·金斯基主演的《苔丝》相提

并论。也有人说《菊豆》是《红高粱》的姊妹篇。这些说法丝毫不过。《菊豆》的的确确是张艺谋导演的又一部像金子般沉甸甸的艺术佳作。

专家和评论家认为《菊豆》所传达的文化信息量较大，内涵很丰富。导演在片中充分调动了色彩、画面、音响和道具等的功能，并大量采用象征、隐喻甚至夸张的手法，大大增强了影片的艺术魅力。

张艺谋似乎深爱红色，从《红高粱》、《大红灯笼高高挂》到《菊豆》中都用了大红颜色。《菊豆》中染坊池中的染料是红色，大长条染布是红色，头巾是红色，火把和大火也是红色。红色象征热情，但也似血似火，在不同情况下它的含意不同。当天青与菊豆第一次拥抱在一起时，出现的大红颜色给人一种热情、炽热、轻松的感觉，天青将一块大红头巾罩在菊豆头上，它代表一种美丽和强烈的生命力，充满温情与爱护，当杨金山掉入染池，染池变得通红，天白将天青打入染池，红色的染池像一张血盆大口，吞咽了两条鲜活的生命。杨金山残废后，手持火把欲焚大院，这红色充满了凶残。片尾，那呼呼生风的熊熊烈火，要烧掉的何止是那破旧的染坊，而是那吃人的封建宗法社会。那火海般的红色，充满着愤怒、力量和绝望，红色是导演别具匠心的艺术手法。

《菊豆》的画面极佳。导演在画面上颇下了番苦功。片头一个定格镜头，从上而下，四周房顶围着一方天地。杨天青由远而近缓缓走来，呆呆木木，推开染坊沉重的大门。这几个画面把观众带到一个古老破旧、狭小、阴郁、压抑的氛围中，塑造了一种看似平凡却寓意深刻的意象。当菊豆站在木架上晾晒染布时，一束色彩斑澜的阳光笼罩在她身上，光影渐渐地由模糊到清晰，菊豆的体态也逐渐由虚变实，这一画面的变化过程意味着作为女性的菊豆，在从未靠拢过女人的天青眼里，将由神秘、虚幻到明朗，也意味着天青将要得到本不该属于他的爱情。再如，菊豆在牲口棚擦洗伤痕，发现天青在外从小孔偷看，先用干草堵上小孔，后又取掉。这一堵一取的动作画面，表达了菊豆的思想变化和心理活动。类似这样会说话的画面，片中不胜枚举。

该片的音乐音响也用得很巧妙。一连几天夜里，天青总是听见从上房传来菊豆的惨叫声。一天夜里，天青被女人的尖叫声惊醒，手握利斧，潜到正房楼梯底下，房里传出女人正尖叫的嘴像被什么东西塞住、化成唔唔吭吭的混沌。似乎脑袋在往床沿上撞击。天青气愤地将利斧甩出，呯地一声扎在房柱上，上屋安静下来。这段音响完全代替了画面的作用，既发挥了音响的功能，又增强了观众的想象力。比用直观的画面更含蓄更艺术。清晨，菊豆擦洗伤痕时响起巴乌如泣如诉的音乐。这忧伤、沉重的曲调不仅表达了菊豆肉体和心灵的创伤，更似菊豆在哭诉他不幸的遭遇和难以忍受的痛苦。

《菊豆》用道具塑造一种意象，帮助观众理解剧情人物的内心活动，也是相当成功的。染坊里那不断变换的染布，示意菊豆变化的心理活动。当天青与菊豆第一次情感爆发时，那哗哗作响、飞奔直下的长条染布，它示意天青和菊豆长期积沉心底的渴望与追求如瀑布般飞泻而至。这时观众感受到的并非是“非礼”和“乱伦”，而是一种炽热、浓烈可贵的爱之升华，是青年男女应该得到的情感。此时此刻，他们勇敢地冲出了束缚他们的一切羁绊，冲出了封建宗法的禁锢，忘记了杨金山，忘记了染坊院厚重的大门。观众也被这种氛围所感染，好像黑暗中照进了一缕灿烂的阳光，给人一种光明轻松的感觉。在那阴森恐怖的染坊中间，高挂着五彩缤纷的亮色调染布，它示意着死潭中还有短暂的一些希望和生机。

《菊豆》的另一艺术特点是它有强烈的风俗展示。这几乎是张艺谋几部电影的共同特点。《红高粱》中有“颠轿”的动人场面，在《菊豆》中有七七四十九回的挡棺仪式。这些浓郁的地方风俗，给观众一种新颖别致的艺术享受。

重视细节描写是《菊豆》的又一艺术特点。当杨金山知道天白是天青的儿子时，如雷轰顶，决心报复，想害死天白。一天，金山狰狞地笑着向天白爬来，当金山那双大手恶狠狠地伸向天白时，突然，天白喊了声爹，接着又连叫两声。金山像傻了似地愣了一阵，一把将天白搂在怀里，呜呜地哭起来。这一细节是写杨金山对待天白态度的巨大变化。虽然只是一个动作，却真实可信。再如，一天夜里，睡去的天青被一声尖嚎惊醒，他迅疾下床抓起利斧，潜到正房楼梯下，听见菊豆尖叫的嘴被捂住，似乎被揪着脑袋往床沿上撞。天青再也按捺不住满腔的怒火，猛地将利斧抛出，一道寒光闪过，正好劈在正房立柱上，一声巨响，房里霎时安静下来。“谁？”金山严厉发问，天青却胆怯了，忙问：“婶子病了吗？”说完耷拉着脑袋离去。这一细节，首先写了菊豆所受的折磨和痛苦；第二，写了天青对菊豆的爱恋；第三，写了天青的软弱；第四，写了杨金山的狠毒凶残。天青愤怒时，在柱子上砍下的刀痕被菊豆掩蔽。这虽是个细小动作，却表现了菊豆对天青的情爱。天白在片中多次出现，却无几句台词，大多以表情和动作表意。他那充满杀气和仇恨的直愣愣的眼神，盯着天青，盯着菊豆。使观众看到的不仅仅是天白，而是杨金山的代理人，是杨金山满腔的仇恨在杨天白眼中燃烧。后来他终将仇恨的目光变成了仇杀的行动。剧情也由此推向了高潮。诸如此类的细节描写无疑给《菊豆》增添了不少光彩。

夸张式的讽刺手法在片中的运用，也加重了批判的深度。菊豆生子后，杨金山请来乡绅名士给取名，经反复推敲挑选，最后确定为一个“白”字，这时银幕上传来的是那颇具讽刺意味的话语：“天青、天白，清清白白。”他们真的清清白白？充满封建宗法的杨家真的清清白白吗？在天白 3 岁生日的宴席上，邻里乡亲们让天青也说了一句吉利恭贺的话，天青呷了一口酒，憋涨了脸好不容易才喘出一句：“天白，我的——兄弟哎……”事实上应该是兄弟还是父子？再如杨金山死后，举行葬礼，按规矩要求妻子菊豆必须拦截七七四十九回。那一次次的阻拦，一声声的呐喊：“你不能走哇……”实际上，菊豆和天青对杨金山是种什么心态和感情？与那循环往复不变的动作和呼喊，岂不形成鲜明的对比和莫大的讽刺吗？

以上艺术特点，直接为表现主题和塑造人物服务。菊豆、金山、天青、天白几个主要人物栩栩如生，形象鲜明。主人公菊豆尽管出身低贱，却天生丽质，心灵手巧。但又红颜薄命，被杨金山买去为妻，受尽折磨，过着非人般的生活。她又不屈服于命运的束缚，勇敢地冲破封建伦理的桎梏，大胆地追求幸福和爱情。她所处的那个被封建宗法所禁锢的时代，根本容不下她的叛逆和“非礼”，她的反抗愈大，她所付出的代价也愈大。最终依然落得个家破人亡非常悲惨的结局。杨金山不仅老朽，而且下肢瘫痪。不仅是一个典型的封建宗法的代表，而且还是一个五毒俱全的夫权主义者，把妻子视为牛马和工具，可随意打骂欺凌，毒若禽兽。杨天青虽勤劳朴实，却愚昧无知。他一方面对菊豆受的折磨非常同情，内心也很喜欢菊豆，但又不敢大胆去爱，老是躲躲闪闪，懦懦弱弱；另一方面他很愤恨他叔杨金山对菊豆的虐待，却又不敢帮助菊豆去反抗去摆脱那个老不死的，甚至还怀疑和怨恨菊豆毒死了

他叔。杨天白生性冷酷，不仅不感激父母的养育之恩，而且老是严密监视和控制其父母的一举一动，不仅直接杀死自己的生身父亲，而且将生身母亲逼上绝路。是个典型的封建宗法的忠实信徒和卫道士。总之，《菊豆》用血和泪控诉了封建宗法制度对人性的摧残和对生灵的毁灭，是一出使人惊心动魄的悲剧。

由于《菊豆》具有强烈的艺术感染力，产生了震撼人心的艺术魅力。1991年在法国第 43 届戛纳国际电影节上荣获路易斯·布鲁埃尔特别奖，同年又在第 35 届巴利亚多利德电影节获金穗奖，1991 年获美国第 63 届奥斯卡金像奖最佳外语片提名。

（张学兴）

兵临绝境

1990 年　彩色片
摄制：北京电影学院青年电影制片厂
原著：周梅杰
导演：金继武　葛晓英
摄影：鲍肖然
演员：娄际成（饰梁梦征）申军谊（饰白云森）孙彦军（饰梁皖育）储智博（饰周浩）史可（饰李兰）陈少雄（饰毕元奇）

【故事梗概】

抗战中期，日军重兵围困凌城，与驻守凌城的新编 22 军展开激战。前沿阵地陈尸遍野，日军飞机仍在狂轰滥炸，新 22 军伤亡惨重。军长梁梦征决心保卫城池，与日军决战到底。但几个小时后，前来增援的 79 军叛变投敌，掉转了枪口。大敌当前，梁梦征违心地签署了接受改编、投降日军的命令，并委托副军长毕元奇执行，自己随即饮弹自杀。自杀前，梁梦征关照外甥女李兰与 312 师师长白云森成亲，并把自己珍藏的勃朗宁手枪送给了跟随他多年的手枪营营长周浩。

梁梦征死后，毕元奇控制了军部，软禁了白云森。白云森越窗而逃，找周浩借到了军长留下的勃朗宁手枪。毕元奇在军部召开的军官会上，拿出梁梦征的手令让大家传阅。白云森扣下手令，宣布军长是毕元奇谋害，手令纯属伪造，并用勃朗宁手枪打死了毕元奇。梁梦征的侄子，311 师师长梁皖育跳上主席台支持白云森，白、梁二人控制了会场，并得到周浩手枪营的支持，议定当晚突围。

突围部队紧跟抬着军长遗体的担架冲锋，杀开一条血路，一千多人相继突围。突围后，白云森命令放下军长遗体抬伤员，遭到周浩的强烈反对。白云森被激怒，决心摊牌，驱散梁梦征在新 22 军的阴魂。周浩将白云森即将采取的行动报告了梁皖育，梁皖育试图说服白云森，白云森却不容再议。李兰也想用感情打动白云森，阻止他这样做，白云森却没有答应她。

在第二天营以上军官的会议上，白云森果然宣布梁梦征是叛徒，会议一下子炸了锅。白云森掏出军长的手令证实，迅速控制了局面。但是，白云森达到目的后，刚走下山坡，就被周浩一枪打死。梁皖育下令押走周浩，返回会场时，却发现放在子弹箱上的军长手令不见了，李兰坐在那里发呆。

梁皖育为了平息 312 师官兵的怒气，忍痛处决了周浩。李兰吵闹着要走，并不顾一切地冲出小屋，梁皖育举起勃朗宁手枪打死了她，从她胸口掏出军长手令，撕得粉碎。

新 22 军残部埋葬了梁梦征和白云森，修复了电台。梁皖育向重庆发出报告突围成功的急电，重庆复电以示祝贺，并对“为国捐躯”的梁梦征、白云森、毕元奇致以哀悼。梁皖育被任命为军长，晋升中将。

新 22 军残部又踏上了征程……

【评析与欣赏】

《兵临绝境》是一部具有独特视角的战争片。该片没有正面描写战争的残酷与壮烈，而从国民党军队面对战争困境时的复杂心态与丑恶行径着笔，

深刻地揭示出国民党军队内部的阴暗、腐败，以及这些现象背后所隐含的深层动因和历史内涵。

在以往的战争片中，反映国民党军队内讧不和、相互排挤、相互拆台的情节和场面并非鲜见。如《南征北战》中李军长“拉兄弟一把”的绝望呼叫；《兵临城下》中嫡系王牌军与杂牌军官兵之间的抢粮纷争；《大决战》中各个集团军之间的明争暗斗，都或多或少表现了国民党军队派系之间、上下之间、官兵之间的尔虞我诈、弱肉强食的冷酷关系。然而，像《兵临绝境》这样，把国民党军队内部的这种血腥纷争与冷酷关系置放于一个特定的具体环境——被围困的“绝境”中而予以集中表现，而且揭示得如此尖锐、如此血腥的，在中国电影创作中恐怕还是第一部。影片通过各种人物在绝境中的选择与行动，来刻写人性的复杂，人物性格的卑鄙、虚伪和残忍，这一切又都深刻地映照出国民党军队的腐朽性质，揭示出国民党政权之所以必然走向失败的内在动因。因此可以说叙事角度的不同凡响，是该片最为突出的特色。

影片的第二个特色表现在叙述结构上。影片打破了一般战争片以战斗事件为结构重心的模式，而是以人物关系的变化，以对人物心态的描写为叙述重心。影片以一军之长梁梦征签署投降令为情节发生的起因，以 4 个主要人物如何对待军长手令来推动情节的发展。影片开始不久，便通过签署投降令设置了一个大的悬念。于是，部队投降与否成为矛盾的焦点，从而造成观众对后事如何的期待。主降的副军长毕元奇一度控制了局面，观众也不禁捏着一把汗。待到 312 师师长白云森扣下军长手令，打死毕元奇，形势陡转。突围成功后，部队似乎有了生机。然而白云森宣布梁梦征为叛徒，又导致了 311 师与 312 师之间的冲突，风波再起。白云森公布手令，似乎已胜券在握之际，却被军长的亲信周浩一枪打死，部队又陷入尖锐冲突的局势中。311 师师长不得已而忍痛打死周浩，进而烧毁手令，不惜杀死表妹，最后以谎报军情而荣升中将，就任新 22 军军长。从以上的勾勒可以看出，整部影片的情节结构，尤如一条波浪线，起伏跌宕，悬念丛生。人物命运猝然而变，几次情节陡转，使影片险象环生，扣人心弦，具有很强的观赏性。一部战争题材的影片，能拍得如此惊心动魄且耐人寻味，实属不易。这显然与影片出色的结构技巧分不开。因而这部影片给人的感受，不是通常看战争片所感受到的那种历史视野的开阔和战争场面的景观，而更多的是惊险片、悬念片所带来的那种紧张与期待。

影片的第三个特色是刻划出了几个具有复杂心态的人物形象。

首先看梁梦征的形象。梁作为一军之长，竟然签署了部队投降的命令，这无论如何都是一种十分可耻的举措，后来白云森宣布他为叛徒并不过分。但如果简单地把梁梦征视为一个贪生怕死、卖国求荣的无耻之徒，却失之表相了。因为他的选择，有其不得已的一面，的确有保存部队实力的动机，这从他对侄儿梁皖育所说的那句“队伍保不住，就什么都完了”的话中，已泄露了天机。但对一个军人来讲，投降外国侵略者是最大的耻辱，因而梁梦征自杀是他的必然选择。这说明他身上尚有一点民族血性，同时也是他无法向部下诉说苦衷的一种逃避。影片的这种刻划，使人物形象有了某种复杂内涵：梁的投降与赴死不再是一种个人的命运选择，而是有着深层历史内涵的必然结局。从某种意义上讲，梁的举止是对国民党军队本质的一种深刻揭露。国民党军队建立在封建宗法的派系基础上，各个派系及各支部队的首领都知道，保存自己部队的实力才能巩固自身的地位身份，梁梦征自然是深谙其中

三昧。因此大敌当前，他考虑的不是如何对付敌人，如何突破重围，而是如何保存实力，如何不使“ 自己 ”的部队全军覆没，为了后者，哪怕是去充当日伪军也要苟活生存。这种刻划无疑深化了影片主题，使影片具有了巨大的历史反思的视野：梁梦征签署投降令的行为，不只是其个人的私心谋划，而主要是国民党军队的腐朽性质使然。

再看白云森的形象。白云森在影片中是以反对投降为其形象特征的，但他的积极主战、杀死毕元奇等一系列举动不能说没有意欲控制这支部队的野心。当然，把白云森与其他几个人物相提并论，都视为争权夺利者是很不妥当的。因为无论如何是白云森冒死采取措施，杀死毕元奇，破坏了投降计划，并事实上带领部队突出了重围，客观上使这支部队仍属于抗战力量的一支。在这个意义上，白云森功不可没，是应该肯定和赞美的人物形象。然而，把白云森看成是识大局、明大义、无私无畏的抗战英雄，也有拔高之嫌。白云森急于宣布梁梦征为叛徒，固然可能有对其下令投降的愤懑，但从影片所展开的情节看，与他要树立个人权势，从而控制这支队伍的企图，及其刚愎自用的个性特征，也密切相关。这种举动又造成了部队的人心混乱和相互间的分裂与对立。因此，白云森的形象也具有复杂性的特征，是非长短，耐人寻味。

更值得深思的是梁皖育这个形象。他在影片中并不锋芒毕露，反而显得无能无识，优柔寡断，然而倒是这个人物最后控制了这支部队，成为新 22 军的军长。这不能不发人深思。梁皖育最初支持白云森杀死毕元奇，走上突围之路；突围之后，他又力劝白云森不要宣布梁梦征为叛徒；当周浩一枪打死白云森后，他却连杀二人，从这一系列举动中，可以看出梁皖育的性格是极其复杂的。一方面，他并不强出头，不为部队的去留做决策，像白云森所做的那样；他也不为维护其叔叔的声誉去拼命，如周浩所做的。就此而言，不妨说他是个平庸、无能、狡诈之辈。另一方面，他积极支持白云森的抉择，劝说白云森不要冒险宣布梁梦征为叛徒，他为防止部队分裂而杀死周浩，明为抢夺手令实为维护其叔叔的声誉乃至部队的实力而杀死表妹，直至最后隐瞒实情，谎报战果，得以升迁的结局，又显示出其大智若愚，心狠手辣的一面。就前一方面而言，梁皖育的渔翁得利、庸才得势正体现出国民党军队的升官之道；就后一方面来看，梁皖育实在是梁梦征的忠实继承者，从维护家族军的“ 大局 ”出发，从维护部队实力出发，是梁皖育思想与行为轨迹的一条贯穿线。一部战争片对人物性格与心态的刻划能如此深入，应当说是难能可贵的。

影片对其他人物，像毕元奇的阴鸷与周浩的愚忠，也都有较好的揭示。

从表演来看，《兵临绝境》中几个主要人物的饰演者都相当准确地把握和体现了角色的性格特征和复杂心态。如娄际成扮演的梁梦征，老谋深算、稳健老辣；申军谊饰演的白云森桀骜不驯、干练果断且刚愎自用、目中无人；孙彦军扮演的梁皖育则虚实莫测，含而不露；储智博成功地塑造了一个头脑简单、忠义刚烈的手枪营营长的形象。他们恰到好处的表演，给人留下了深刻的印象。

（李显杰、修倜）

大气层消失

1990 年　彩色片
摄制：中国儿童电影制片厂
编导：冯小宁
摄影：张国庆　廖家祥
演员：张宁（饰男孩）吕丽萍（饰女人）吴京安（饰司机）

【故事梗概】

一起列车劫持案导致剧毒品氯化烃严重泄漏，某地区上空的大气臭氧层因此被毒气烧穿。大气监测站发出警报，轰炸机群出动，到高空播撒特制合剂，阻挡紫外线。然而，大气臭氧层仍不断被毒气烧穿新的缺口，全球生命危在旦夕。

这天早晨，一个因病没去上学的 9 岁男孩突然能听懂动物语言了。他从大白猫那里获悉灾情后，惊愕地冲出门去向人们报警，却被看作顽童戏言而无人顾及。孩子气得涨红了脸，大白猫气得吹抖着胡须。他们迎着危险出发了，决心找到污染源。

孩子和大白猫遇到一个拎黑皮箱的女人，并一起搭上了名叫“糙哥”的男人开的汽车。汽车被老虎拦住了去路。林中之王已经生命垂危，它发出了最后的怒吼，并通过大白猫告诉孩子：前面有 3 节正泄漏着毒气的黄色罐车。与此同时，科学家也通过飞机探测到了泄漏毒气的罐车，并迅速设法排险，但时间已万分紧迫。

毒气包围了糙哥的汽车，车内空气越来越稀薄。危机之中，女人道出了实情，原来她出于对男友的爱和金钱的诱惑，而卷入了收音机里正在通缉的银行抢劫案，眼下的泄毒事故，正是她的同伙劫持火车而造成的。美好的世间还有这样的丑恶！孩子的心灵被强烈地震憾了。

在孩子面前，为偷木材而进山的司机糙哥也感到自愧。在生死关头，他意识到自己的责任，爬向罐车想关闭气阀，却倒在了毒气车下。

在孩子的带动下，本想逃跑的女人也和孩子一起爬上了坡上的汽油罐车，想促使其下滑，去引爆毒气罐车，炸毁污染源。不料孩子刚松开车闸，俩人未及跳下车，一垛枕木坍塌，将女人压倒在车上，孩子不顾个人安危去救她。女人奋力将孩子推下车，苦笑着迎接死神的到来。下滑的油罐车与毒气罐车相撞后未能引爆，毒气仍在喷射。孩子把黑皮箱中散落出的钞票扎成一束，点燃了向毒气罐车走去。这时，黑犬一跃而起，叼下孩子手中的火把向前冲去。“轰”地一声，罐车爆炸，震撼大地。

仍是早晨，仍在家里，孩子的病似乎好了。这一切真的发生了吗？他看天空、看河流、看森林，环境仍在被污染，生态依旧遭破坏……莫非做了一场梦？

【评析与欣赏】

《大气层消失》是一部颇具特色的儿童故事片。它吸收了童话、侦破、科幻、政论诸类型片风格之长而自成一体；它以“寓言”式的手法，奇特的构思和引人入胜的故事，生动而富有情趣地阐明了有关的科学知识和人生道理，显示出影片编导宏阔的艺术视野、可贵的探索精神和独特的创作个性。

自然环境的污染、生态平衡的遭破坏，是当今世界的一个带有全球普遍性的公害问题。人们近年来开始意识到这一问题的严重性，但如何从艺术角度来观照和表现这样的题材，并且能够表现得情趣盎然，足以吸引观众，尤其是吸引少年儿童观众的注目，却不是一件容易事。影片编导在故事情节的组织，全片结构的安排上是颇具匠心的。影片采取多线推进的叙事方式，以污染的发生、监测站的反应和“ 孩子 ”寻找、清除污染 3 条线索的交织互进，构筑起影片的情节脉络，同时又让 3 条线索之间形成恶与善、愚昧与文明的鲜明对比，从而使影片既讲述了一个带有童话和科幻色彩的侦破故事，又具有相当开阔的艺术视野，蕴含了较为丰富的社会内涵。

影片富有寓意地将环境污染（在影片中具体表现为大气臭氧层被毒气烧穿）与人类的丑恶行径联系起来，通过银行抢劫、火车劫持、偷汽油等事件来揭示故事发生的原因和危害。这一方面为影片的虚幻故事增添了某些可能发生的可信性和紧张、惊险的趣味性，另一方面又将自然环境的污染与人的灵魂的污染巧妙地联系在一起，揭示出了自然环境的被破坏与人类的罪恶、贪婪和愚蠢的内在联系，使影片具有强烈的现实针对性和审美批判性。

与上述情节线索所表现的人类丑恶行径相对比的，是影片通过环境监测站对大气层污染的反应这条线索而表现出来的人类的文明、智慧和尊重科学、尊重客观规律的进步力量。在这条线索中，科学家不断地对“ 事故 ”予以评点、解释，这不仅为影片的“ 科幻 ”内容提供了必要的科学依据，也使观众通过对科学知识的了解，更为深入地认识到大气层污染的严重危害性，进而引起人类对自身与自然的关系的警觉和反思，可谓是一箭双雕。从剧情的发展来看，这条线索的穿插起着渲染情绪、强化气氛、调整节奏、突出悬念感的作用，是影片的一个非常灵活的结构线索。

影片中最具光彩的部分是“ 孩子 ”获悉实情后，与动物一道寻找并共同清除污染源的情节线索。这条线索以纯真的童心、童趣，突出地表现了人类美好、善良、充满希望的方面，体现出人与自然的和谐一体，并与人类的丑恶一面形成鲜明的对照。影片编导运用拟人化的手法，富有想象力地将大白猫塑造成具有神奇感知力的“ 人物 ”, 并且完全“ 以正剧的角色去塑造动物 ”, 而不采取动画片或童话片的方式；同时，又将“ 孩子 ”刻划成一个在特定条件下能听懂动物语言并能与之交流的“ 神童 ”。这就为影片带来了儿童与动物“ 交融 ”的独特视角。这种独特视角的采用，使影片所表现的“ 严肃 ”的“ 污染 ”问题，有了一个非常适合儿童趣味和兴致的展现与理解途径。喜爱动物、富有好奇心和同情心，可以说是儿童的天性。在儿童们五彩缤纷的想象世界可爱的动物和自己没有什么分别，完全可以像好朋友一样相处、对话和交流。因此，当影片中充满童趣的画面展现在儿童观众面前时，他们很容易与其认同并自然而然地产生共鸣。不难想见，儿童听到大白猫说话时的欣喜，看到大白猫被抢卖时的愤怒和担忧，目睹鱼儿死亡，雁被枪杀、濒临死亡时的难过与伤心；而军犬“ 雪鹰 ”叼着火把冲上前去，引爆罐子车时所表现出的英勇和无畏，则会引起他们由衷的钦佩和欢呼。也正是在这种与银幕世界的认同中，儿童们不仅了解到有关的科学知识，初步感受到保护环境的重要和人生的道理，也在潜移默化之中净化了心灵，培养了追求真善美的趣味。同时，成人观众，也会从影片这种对儿童、动物的心理刻划和形象塑造，唤起对自己的童年生活的回想，获得重新体验童心、童趣的感受，进而加深对生态遭到破坏、环境被污染的危害性与严重性的认识，自觉担负起保护生

态环境的责任和义务。

在人物形象的塑造上，影片编导明显采用了寓言式的抽象化手法。影片中的“女人”、“孩子”和司机都没有具体的名字和多方面的个性表现，而只是某种代表一定思想和观念的，具有广涵性的符号。如“孩子”，他的纯真、善良和富于同情心，以维护人类生存为己任的强烈的责任感，生死关头的镇定自若和见义勇为，都折射出人类美好的品质、进步的方面；而卷入银行抢劫案的“女人”和想进山偷木材的司机，则更多地体现着人类的自私与贪婪。在“孩子”的崇高面前，司机自惭形秽，终于放弃了逃跑的念头，意识到自己的责任，在爬向罐车关闭汽阀的过程中中毒倒下；女人也在清除污染源时，毅然推开来救自己的“孩子”，坦然地面对死亡。在善与恶的矛盾斗争中，司机和女人最终都选择了善，从而证明了人类正义和善的强大感召力。抽象化的表现手法，使影片的观念内涵得以超越具体的叙事情节，而达到一种高层次上的哲理性升华，这无疑与影片的叙事主题和结构风格是一致的。

对该片的创作指向，影片编导有着明确的探索意识，他们“以多层次的观众为目标”，坚持“探求深者看深，浅者看浅，老少咸宜，童叟相间的阳春白雪和下里巴人各取所需的路。”这种探索的结果，使这部影片突破了既成的儿童片模式，而带有“兼容性”的特点，呈现出多种风格杂糅一体的叙述特征，因而使一些评论者否认它是一部儿童片。

客观地说，影片编导勇于探索，勇于创新的精神是应该肯定的。一部影片的探索与创新成功与否，不能只从理论上去界定（似乎不是既成的儿童片模式就是一种缺陷），还应看影片的审美与社会效果。儿童观众能不能完全理解和领会影片所讲述的科学知识和哲理性的内涵，但这并不妨碍他们看懂影片在告诉人们要爱护大自然、爱护动物、保护生态环境的那份爱心；他们可能并不完全理解成年人（女人和司机）何以如此古怪和成人们心灵的复杂，但却不难从影片饶有情趣的故事中分辨出善恶美丑，从而获得一种积极向上、追求美善和维护正义的力量与情怀。这样看来，影片是否属于儿童片的争议似乎无多大意义，随着电影创作实践的发展，艺术形式千变万化，不断丰富、不断变革，儿童片也不可能固守在一种或几种模式上。因此，像《大气层消失》这样的富于创新性的影片，尽管还不是十分成熟的作品，还存在着这样那样的缺憾与不足，但它的大胆实践与独特个性，却能够为后来的创作提供经验和启迪，这是难能可贵的。

（修倜、李显杰）

我的九月

1990 年　彩色片
摄制：中国儿童电影制片厂
编剧：杜小鸣 罗辰生
导演：尹力
摄影：李建国
演员：张萌（饰安建军）张晨（饰刘庆来）范东升（饰雷振山）张国力（饰高老师）

【故事梗概】

善良、宽厚而又缺乏自信心的安建军是四年级的学生。同学们送给他一个“ 安大傻子 ”的外号。为人乖巧的刘庆来和许多同学认为他软弱可欺，常常作弄他。

第 11 届亚运会再过 21 天就要在北京隆重开幕了。参加开幕式大型团体操表演的同学们已辛辛苦苦地训练了二年，在编队定员时，安建军、雷振山等几个同学因动作不规范而被刷了下来；刘庆来因要去看台湾来的亲戚主动退出。

安建军受不了这个打击，独自呆在空荡荡的教室里哭得像泪人似的。刘庆来出了一个歪点子，和安建军、雷振山一起踏着团体操音乐的节拍，怪模怪样地从训练队伍前走过，逗得同学们大笑不止，训练被搅得无法进行下去。

新来的班主任高老师为此事进行了家访。刘庆来的父母在高老师走后，教导儿子不要和安建军混在一起，以免学坏了。安建军的父亲则认为儿子不争气，揍了他一顿。但做父亲的并不理解，儿子辛辛苦苦训练了一年后被刷下来心里是个啥滋味？

雨夜，安建军送高老师回家。一路上，师生俩说着心里话。这个平时不善言辞，很少得到公平待遇的孩子，第一次与老师在心灵上有了沟通。他感到高老师是那样亲切，那样理解他。于是，他们成了好朋友。

一天，安建军用仅有的两元钱买了张奖券。没想到奖券中奖了，他立即将奖金捐给了亚运会。记者采访了安建军，可他不善言辞，羞于表达，连姓名都不肯说。而伶牙俐齿的刘庆来则自报姓名，主动地侃了一通。结果，刘庆来的名字反倒上了报，学校也因此嘉奖了他。刘庆来只字不提事实真象，接受了所有的荣誉；把捐钱的事告诉过同学的安建军却成了吹牛大王，受到同学们的嘲笑。安建军感到不公平，但只能独自生闷气。

为了气气同院的同学小娟，刘庆来怂恿安建军去偷小娟的练功裤。事发后，刘庆来把责任全推给了安建军。为这事，安建军遭到邻居和同学们的冷眼，就连唯一崇拜他的妹妹都为他难过。高老师理解安建军，鼓励他克服心理障碍，树立起自信心。

离开幕式只有两天半了，但二班的一个同学扭伤了脚而不能参加表演。同学们争先恐后地想做替补。安建军更是想得到这个难逢的机会。关键时刻，高老师鼓励他用自己的行动来证明“ 不比别人差 ”。安建军终于发现并相信自己的力量，以最佳的竞技状态征服了的所有竞争对手，赢得了参加亚运会团体操表演的权利。

难忘的九月，安建军自豪地挺起胸膛，冲向阳光下的那片绿茵……

【评析与欣赏】

在我国电影理论的探索和电影创作的实践中，关于“什么是儿童片”的争论旷日持久，莫衷一是。曾因执导《好爸爸、坏爸爸》而在全国电视评选中多次获奖的尹力，在他的电影处女作《我的九月》创作之初就打定主意，要拍一部纯粹的儿童片，用作品表达自己对儿童片的认识。于是，尹力和他的创作集体，将一个名为《傻老师》的剧本整个推倒重新构置，拾掇成彻头彻尾的孩子戏，表现孩子的生活，揣摸孩子的心理，始终站在孩子们的角度把握情节的每个环节。经过 4 个月含辛茹苦的努力，尹力成功了！拍出了一部圈内人与圈外人、评论家和普通观众、孩子与成人都爱看，都深受感动的真正的儿童片。诚如著名电影导演艺术家郑洞天所指出的那样：《我的九月》“毫无以往一些儿童片的负重感，却于轻描淡写间令我们沉思感喟。这就把一个争论不休的问题引向一条明晰的思路：儿童片能承载的使命是没有极限的。如果承认人和人相通，只要真正写了人，儿童片既然让孩子动心，也能使大人感奋。”

《我的九月》的叙事主线并不复杂。小学生安建军在亚运会团体操的训练中，因动作总是比别人慢半拍而被刷了下来；买奖券中奖捐款的荣誉又被同学冒认。他默默地承受了这些。在老师的帮助下，他终于凭借自己的力量，战胜了所有的竞争对手，重新入选团体操阵容。与此相反，中队干部刘庆来为私事主动退出团体操训练，并因冒顶捐款荣誉而受到报纸和学校的表彰，在全校引起轰动。尽管他的内心不免暂时失去平衡，但在人们心目中，他依然是响当当的三好学生。而安建国如果不消除心理上的障碍，不敢于超越自我，那么“安大傻子”的外号将伴随他唯唯诺诺地度过一生。这就是影片所描述的 1990 年 9 月发生在孩子们中间的故事。一个怯懦的孩子逐步走向自强，借助运动会来树立自己的形象，它们相互依存所产生的张力和外延，使影片所显露出的人格冲突的本质，大大地超越了具体时空和背景的囿限。观众在强烈地感受到创作者对铸造未来民族性格的责无旁贷的崇高的使命感的同时，情不自禁地将思绪延伸到更广袤的人格、社会与道德的空间，仿佛看到我们每个人的九月，又不止是九月。影片如此丰富的内涵，为赢得更大的心灵共鸣圈提供了可能，而这正是《我的九月》之所以“既能让孩子动心，也能使大人感奋”的奥秘所在。

显然，问题的关键并不在于将影片拎到一个哲理的高度，而是要找到一种能使观众不知不觉地投入其中，自觉地品味、咀嚼理解这哲理的最佳表现手法。令人欣喜的是。《我的九月》并没有因故作哲人般的深沉状，而使其泛滥着创作者孤芳自赏的情调和小布尔乔亚的娇情。尹力认为那是“一种虚迷、奢华、小的灵巧，丧失了艺术真正的生命力和存在价值。”他提醒他的创作伙伴，“不玩花架子，不在折腾题材样式上下功夫，不以尝试新鲜招数引人注目”的创作心态是重要的。“因此，《我的九月》彻底摒弃了艺术上的急功近利，把哲理的思辨融化在一片散淡、洒脱、自由自在的生活流程之中。经创作者精心设计、选择、凝炼而为艺术生活，以一种纷繁、冗杂、重叠、交错的状态呈现于银幕之上，好似一片散淡、无组织的自然生活。而整个影片的情绪线和动作线又不以情节发展为依据而设定，却与作为艺术秩序核心的主人公的内心动作呈同步走向，从而使影片丰富厚实，杂而不乱。这种有组织的无组织形态，构成了《我的九月》真实、自然、充满生活情趣的

纪实风格。

长镜头的纵深调度是构成《我的九月》纪实风格的主要电影语汇。全片只有不多几处用了出画入画的镜头，即使出画以后，也没有下一个入画的剪辑。也就是说，全部都是用纵深调度来完整地表达一种时述，而不用人为的镜头分切来建立银幕上的时空感。以长镜头为主体的叙事语言，既给画面带来了大容量的信息，又保持了时空的连续性和统一性，得以整体地展示人物运动过程及多空间的关系，把观众始终置于身临其境的视觉感受之中。如当安建军将中奖奖金捐出的荣誉被刘庆来冒顶以后，有这样一场戏：安建军坐在教室里，实在受不了同学们的控告和嘲笑，走出教室去找高老师，可教研室空无一人，他十分沮丧，独自一人坐在喧闹的校园的一个角落里，无意中发现高老师与刘庆来边说边笑地走过来。看到刘庆来不无得意的神情，安建军始而惊异进而痛苦。这时刘庆来似乎也看到他，他下意识地把身体掩进角落里。又如，安建军比武得胜后，兄妹俩从胡同口跑来，跑进前院，又跑进后院，再跑进自家屋门，淋漓尽致地抒发了兄妹俩欢欣喜悦的心情。然而，正当他们要讲出这好消息时，等待着的却是爸爸关于奖券的质问，兄妹俩从兴奋的顶峰突然跌落下来。这两大段戏，各用一个长镜头，一气呵成，巧妙顺畅。观众跟着镜头的运动，自然而然地进入影片规定的情景之中。而人物连续的身体运动、面部表情的变化以及人物情绪与周围环境的反差，使观众感受到的是人物、人物的内心和人物生活环境的流动。这一切又是不显山不露水地隐匿于影片之中，获得了真实细腻、强烈生动的艺术效果，充分显示了创作者驾驭长镜头的功力。

与影片的纪实风格相一致，在声音构成上影片以还原生活为准则，强调音响的多重混合和无序性。整部影片声场变化复杂、环境音响不绝于耳，不仅烘托了气氛，有时还直接参与剧情的音响世界。值得提出的是，由于客观条件的限制，不能使用同期声手段，但创作者以一种强烈的同期意识，在后期录音制作时追求一种同期效果，最多处用了 20 多条声带，使得画面的纪实感与声音的临场感和谐匹配。广播音乐等音响的选择也是有意识的，较好地突出了影片的时效性和时代感。海湾风云、传递圣火的新闻广播等，又使观众联想到住在四合院的中国老百姓，不仅关心邻里间发生的事，同时也关心国家大事、天下大事。此外，全片的音乐设计则以伴奏性烘托为主，多次采用画内客观音乐不引人注意地向画外的转化。

银幕再现物质世界的直观真实是它与生俱来的本性，但《我的九月》毕竟没有回到巴赞本原意义的“真实”上去。跟原型纪实性影片相比，它有一个完整的故事，开端、发展、高潮和结局都做了精心的编排，甚至还有煽情段落和象征情节。如在戏剧性高潮——“比武”一场，前面用 42 个镜头层层铺垫，把安建军性格的转折烘托到箭拔弩张之势，然后整整 20 个镜头的排比，从不同角度为主人公的英姿选型。声音上也作了全片唯一一次主观处理：从现场逐渐过渡到纯音乐的渲染，有声有色地形成了人物升华的精彩段落。在镜头手段上，人物调度和镜头调度相结合的全方位持续运动，使画面经常处于瞬息变化的多景别多构图状态，规范的长镜头的冷眼旁观消失了，代之以孩子般充满激情的主观色彩。然而，这一切依然是真实的。纪实只是一种手法而已，关键是影片紧贴生活，从生活形态中自然发现、选取，貌似生活流程地表现出来。影片从选择故事题材、视角、结构、节奏、每个人物处理的分寸感等，都十分谨慎，没有编造的痕迹。一旦观众相信在银幕上展示的

一切，就自然会产生认同感。而对《我的九月》这样一部时效性和纪实性都很强的影片而言，尤其如此。

中国第五代电影导演的代表人物之一陈凯歌曾反复强调：“电影应当负起思想的任务。传世的，不朽的作品，一定具有相当高的思想性。”的确，《我的九月》也同样具有较强的思想性。它与陈凯歌的《孩子王》想说的“希望在一个新的发展时期，每个人能够真正建立自己独立的人格，依靠自己去想，去思维，去创造一些新的东西”，基本上有异曲同工之妙。然而，这绝不只是艺术家们的愿望，也是每一个观众要严肃思考的一个问题。

（陈家齐）

中国霸王花

1990 年　　彩色片

摄制：　八一电影制片厂

编剧：构颖

导演：龚艺群　王晓民

摄影：蔡抒南　王卫东

演员：邹倚天（饰欧霞）张敬（饰文丽）闵朝辉（饰田娥）黄莉（饰谢蓉蓉）李侠（饰方化强）前明华（饰吴戈）

【故事梗概】

欧霞、田娥、谢蓉蓉、文丽 4 位年青姑娘进了“武警擒敌大队”，当上了令人羡慕的武警队员。没有想到的是，第一天她们就被剪去了秀发。紧接着是严格的训练，从走正步到跑步到压杠铃下蹲以增长腰腿肌的力量。一项接着一项，累得她们疲惫不堪，叫苦连天。进入对抗阶段时，队长兼教练员吴戈告诉她们：“要想摔倒别人，先得学会挨摔。”果然，男队员们一个个虎背熊腰，上来以后，就把她们无情地摔倒在地。这时，姑娘们开始懂得，“这里只有军人，没有女人。”经过反复的锻炼，姑娘们自己都感到了惊讶，她们柔弱的体内，居然蕴藏着那么大的韧劲与忍耐力！

又经过武装拉练，五项训练等，她们逐渐进入了“自觉训练”的阶段，变得成熟、坚强起来。在最后的追捕被通缉的要犯中，她们终于以出色的表现，证明了自己是一名合格的武警队员。

【评析与欣赏】

很明显，这是一部强动作性的“类型片”。经巧妙地借助于武警队员的职业训练，铺排情节，编织故事，以引人入胜。严峻的警员生活、神秘的训练过程，与柔弱、文静的姑娘之间，在一般人的印象中，似是两个截然无关的天地。然而，由于某种特殊的需要，而使一群姑娘来到了这座严肃的军营；那么，这里会出现一种什么样的情景呢？正是利用这样一种好奇的心理，类似的职业片便层出不穷。

也正因为有着如此的创作动因,这样的类型片便非常注意充分地利用‘生活”的素材本身，并往往以此作为叙事的主线。其中突出的是人物与职业训练要求的矛盾。这里既有一般女性特点与警员要求之间的矛盾；也有人物个性特点与警员要求之间的矛盾。前者为主，构成了类型片的基础部分；后者为辅，为一般性的描述增添了情节的复杂性与丰富性。

影片的最大特点与好处是拍得规范严整、生动有趣。摄影机的镜头像是一个“隐身”的导游，带着我们走进了这座“武警擒敌大队”的大门；并让我们跟随着欧霞、田娥、谢蓉蓉、文丽几位姑娘，目睹着她们从入伍到毕业，从舍不得一头秀发，睡不惯上下铺，叠不好床被的普通姑娘成长为出色的武警队员的全部过程。

创作者抱着这样一个宗旨，认准这样一个目标，心不旁骛，目不斜视。所以，他们能够坚决删除那些不必要的内容，诸如具体的时代背景、复杂的社会矛盾，以及某些琐屑的生活困难。他们选取的，只是与警员训练、成长的有关的内容。这样，他们就做到了于“单纯”之中求丰富，求生动。与之

相应的，是叙事上的顺序式的叙述，它看似呆板，实际上非常得体，突出了朴实、逼真的审美追求。

因而，几乎是没有多余的镜头，影片一下子就进入了情境。从姑娘们的到来，到第一天的理发，到按军人的要求整理内务，到正式开始训练。……全面按照“生活”的流程自然地展开。随着训练的难度增加，要求提高，情节也愈来愈紧张，故事也愈来愈动人。一般的故事片是通过人物矛盾的加深，人物处境“危机”的加重，来增加情节的紧张度的；但在这部作品中，它借用的是生活过程的本身，是把“训练”的内容与要求作为了推进故事的动力；所以，在一定的意义上，我们也可以视之为“情境戏剧”，是人与自然、与环境的搏斗。尊重生活这是作品成功的一个重要因素。

事实也正是如此。如果说“理发”、“整理内务”之类主要只是转变人的心理与习惯的话；那么，“走正步”、“跑步”、“压杠铃”之类便是需要付出汗水与辛劳的人；而到了“武装拉练”、“五项训练”等时候，它简直就需要姑娘们以自己的全部潜能与毅力来进行拼搏了。从经得住对手的打击到能够打败对方，姑娘们要付出多么巨大的代价啊！朴实并且生动地表现出这一切的作品，不能不具有极大的感染力。

尽管在题材的选择和叙事方式与风格的确立上，它可以更多地借用生活的原有素材与形态；但作为一部故事片，它依然要创造形象，塑造形象。否则，它就可能流于“纪录”，而不成其为“故事片”。细心的观众会发现，这里的人物形象有着一种特殊性：她们具有类型化的特点，是“类型”与一定“个性”的结合体。

这可以说是“类型片”对人物形象刻划的特殊的要求。“类型片”在更大的范畴内属于“通俗艺术”。而“通俗艺术”是一种适应一般观众需求的艺术，它不必像“艺术影片”、“严肃艺术”那样刻意追求人物形象的深刻性与独特性。也正是依靠着“类型”性，它们具有了一种概括的力量，实现了人物“普遍性”的品格。同时，一定的“个性”又能使之具体可感，从而具有了艺术形象的特征。在“类型片”中，适应广大观众欣赏需求而准确、妥善把握人物“类型”与“个性”的关系，往往是作品成功与否的一个关键。

在《中国霸王花》中，这一课题得到了较好的解决。具体地说，它既注意到了，并牢牢把握住了 4 位姑娘的“女性”的类型；也注意到人物适度的个性化。因而，它让谢蓉蓉带上了“傲气”，使文丽持有了“娇气”，而使欧霞深情、机敏，并患有“恐高症”。

更难得的是这些性格都是在情节的发展中完成的。女性的柔弱与军营生活的严格要求的矛盾，是作品情节发展的主干，姑娘们从不适应到适应，到完全的合格，可以说是重新塑造了自己。而不同的“个性”与客观生活的矛盾，则使情节更生动，更有趣，更具生活的血肉感。

比如姑娘们刚进武警大队，情节便按照人们可以猜想得到的逻辑展开。一切都不适应，一切都要从头学起与做起。但是，突然之间，吴戈与谢蓉蓉却发生了尖锐的冲突。原来，欧霞被任命为代班长，谢蓉蓉被任命为代副班长。“傲气”的谢蓉蓉很不服气：因为，在她看来，欧霞不过是个普通的姑娘，而她已有一定的武功基础，代班长非她莫属。然而，没有想到的是，她的一番兴冲冲的表演，却被队长兼教练吴戈斥之为“花拳绣腿”，根本不被重视。于是，她就要求与吴比武，结果是一败涂地。作为姑娘们正式训练前的一幕“序曲”，它如同奇峰突起，生动活泼，极富情趣。这场戏所以成为

作品的一个有机的部分，就是因为它是人物性格的产物。它不但表现出谢蓉蓉稚拙的傲气，更预示着即将到来的全面训练将是多么的严酷。而且，它还告诉我们，在这样一个新的环境里，无论你自以为有多少“资本”，都必须从“零”开始。

“类型片”的最重要的技巧是对于欣赏心理的准确判断与把握。它不但要求艺术家能准确选择观众所感兴趣的题材；而且还要求你运用观众所喜闻乐见的形式，并以鲜明的节奏调动、刺激观众，使他们把欣赏的兴趣维持到影片的结束。

“平衡——打破平衡——平衡”的往复转折是艺术节奏的基本手段与形态，在影片中，它被艺术家运用得非常纯熟。如果把姑娘们兴致勃勃来到军营视为一种“平衡”状态；那么，“剪发”、“内务检查”便打破了“平衡”；在姑娘们完成了这些工作之后，情节又处于“平衡”，然后吴戈的教育，比武获胜又使之归于“平衡”，在正常训练的关系“平衡”又被打破……新的矛盾不断产生，新的情境不断展现，故事也就在这种鲜明的节奏运动中推进。它吸引着我们始终凝视着银幕，品味着姑娘们新的人生的展开。在平缓的生活流程中，它时有惊人之笔，艺术家在银幕节奏与观众心理的契合上，显示出了对类型片技巧的纯熟的把握。

最重要的，是作品在主题上的提炼。我们在形式表现上把它认定为一部“类型片”；但在思想内容上，我们却不能不说这是一部主题严肃的作品。它描写的故事是姑娘们从老百姓到武警队员的演变；然而在主题上它却通向了“人的成长”。

欧霞的第一人称的内心自白，以画外音的方式向我们点明了这一主题。在对抗训练结束后，欧霞的回忆旁白说：没有想到我们这些姑娘的身上，“居然蕴藏着这么大的忍耐力与韧劲呢！”一句“点睛”之言，不但总结了训练的结果；而且说明了训练对于人的成长的意义。它在某种意义上正是对人的潜在能力的挖掘与开发，欧霞体会到了这一点，说明她通过训练，在人生的道路上已登上了一个新的阶梯。

歌曲的穿插也起到了同样的作用。在五项训练时，文丽柔弱胆小，遇到了困难。歌声唱道：“一个人不能同时踏在两条征途，我选择了这一条，就要迸发出生命的全部光华……”也把训练与人生联系在了一起，表明了姑娘们“成长”的决心与意志。

最令人激动的是欧霞在影片高潮中的表现。这位患有“恐高症”的姑娘，在 10 米跳台跳水的训练中几乎被淘汰；但在最后追捕要犯的斗争中，却在高空索道上与敌展开了顽强的拼搏，并最后克敌制胜，使罪犯掉下缆车摔死。仅仅认为她们学会了本领是远远不够的，姑娘们在军营中实际上成为了一个“大写的人”！看似“娱乐”的功能里，具有严肃社会责任感的艺术家们使之融合了教育功能。这也就是该影片做到了寓教于乐。

（彭加瑾、张春如）

红 楼 梦

1990 年　　彩色片 6 部　8 集

摄制：北京电影制片厂

原著：曹雪芹 高鹗

改编：谢铁骊 谢逢松

总导演：谢铁骊

导演：赵元

摄影：邹积勋

演员：夏钦（饰贾宝玉）陶慧敏（饰林黛玉）傅艺伟（饰薛宝钗）刘晓庆（饰王熙凤）林默予（饰贾母）李秀明（饰贾元春）

【故事梗概】

根据我国古典长篇小说《红楼梦》改编。

早年丧母的林黛玉，投奔到外祖母家贾府寄居，与不同凡俗的表哥贾宝玉虽初次见面，却是一见如故。

第二年，贾府又来了个出身名门大族，具有“ 大家风范 ”的薛宝钗。因为贾宝玉有块从娘胎里带来的宝玉，宝钗也有个金锁，人们背后说，他们正好是“ 命中注定 ”的一对。

贾府内勾心斗角、生活糜烂，素有“ 凤辣子 ”之称的贾琏之妻王熙凤工于心计、取得府中老祖宗贾母的喜欢，逐渐在府中占据了举足轻重的地位。

贾府中虽然丑闻迭出，但依仗皇帝对贾妃的宠幸，仍然维持着虚假的繁荣。贾政望子成龙，强逼宝玉读八股文章。蔑视功名利禄的宝玉却和黛玉偷看禁书《西厢记》，他们兴趣相投，互相爱慕，逐渐滋长着爱情。

宝钗是富家闺秀，满脑子封建伦理观念，希望宝玉能专心于仕途经济，对他大讲“ 立身扬名 ”之道。宝玉对此很反感。袭人责怪宝玉不该冷落宝钗，宝玉却说：“ 林妹妹从来没有说过这些混帐的话。 ”他们的这番谈话，恰巧给经过怡红院的黛玉听到，不禁又惊又喜，更觉宝玉是她的知己。

贾琏偷娶尤二姐的事被王熙凤知道，王乘贾琏外出期间，将二姐接到家中同住，对二姐多方凌辱，并用药将二姐身孕坠下。及至贾琏回来后，王熙凤不让二姐与贾琏相见，而贾琏也因另有新欢，抛弃了二姐。二姐悔恨交加，吞金自尽。

一夜，宝钗来访宝玉，引起丫环晴雯的厌恶。少顷又有人来叩门，晴雯不知是黛玉，狠声狠气不肯开门。黛玉生疑，旋见笑语声中宝玉送宝钗出来，遂误会是宝玉有意冷落她，更引起寄人篱下的感伤。第二天，宝钗陪贾母等在藕香榭赏春取乐，黛玉独到桃林深处，借埋葬落花，抒发她内心的压抑。

宝玉到了该成婚的年龄。而曾经心肝宝贝疼爱过黛玉的贾母，却认为黛玉行动乖僻，有违贾府家教，不如宝钗温顺、懂事。遂有意撮合宝玉、宝钗的婚事。

贾妃去世之后，贾家失宠，更因牵动一起官司，贾府被抄、全家被拘，曾经显赫一时的荣国府、宁国府树倒猢狲散，各自逃命。贾宝玉看破红尘，扔掉那块“ 灵通宝玉 ”，愤然离家出走。

【评析与欣赏】

北京电影制片厂摄制的 6 部 8 集系列电影《红楼梦》，长达 13 小时之多，是一个富有勇气的创作。这是以从未有过的规模，力求完整地在银幕上体现巨著《红楼梦》所包容的博大精深的内容的新的尝试。除少数章节外，原小说中为人熟知的许多精彩场面或段落，在银幕上都有相当考究的表现。电影改编没有轻易摒弃高鹗续本，尽量保留和曹雪芹原意相通的部分。而系列影片的后半部之所以更能吸引观众，也正是由于高鹗续本提供了宝钗出嫁，黛玉焚稿断痴情，贾母哭黛和祭天等一系列富有艺术魅力的表现依据。人物命运和人物行动的环境变化的描写表现，也和小说基本一致。演员都在尽量接近角色，尽量贴近历史，所以塑造的人物形象都比较真实感人。

电影《红楼梦》仍然沿用宝、黛、钗的爱情婚姻悲剧为主线。对于“儿女真情”，原作用笔细腻，处于小说的情节中心。而电影则不能那样展开，只能做到在浓缩中再现其精髓，而《红楼梦》也确实给人以浓缩而不简单、精炼而又内涵丰富的感觉。小说中描写宝黛爱情的章节、段落，绝大部分都包容在系列片各集中，虽有所剪裁，却也有所集中，如“静日玉生香”、“飞燕泣残红”、“情辞试莽玉”，都构成一幅幅诗与景交融的画面，升华出一种情景交融的美景。例如“葬花”那段情节，在大观园花团锦簇、良辰美景的衬托下，素妆淡抹、亭亭玉立的林黛玉，给人一种雅致的诗人气质和敏感的悲剧心境。

系列影片虽以宝黛爱情为情节的中心线索，但也并不忽视原著“千红一窟（哭）”“万艳同杯（悲）”的更深层的悲剧内涵——金陵十二钗、副钗、又副钗的命运，实际上是含射现实生活的“大观园”众多少女的悲剧。如影片中最盛大的场面——元妃归省，极尽繁华的铺陈，那用意虽在显示这“烈火烹油，鲜花着锦之盛”，对于已至颓运的荣宁两府贵族，终不过是瞬间的繁华，一时的欢乐。但是，谢铁骊仍然采用“把感情交流拉近的方法”，充分调动“电影化”的手段，竭力渲染元春晋封时由于真象不明而造成的家族恐怖的氛围，与省亲的豪华和气氛，形成强烈的对比效果，以显示她的“田舍之家，虽布衣素食，终能聚天伦之乐，今我家虽富贵已极，然骨肉各方，终无意趣”的深刻的悲剧感情。贾元春虽居金陵十二钗首位，着墨不多，对话也少，但这省亲时刻短暂对话的感情交流，“当日既送我到那不得见人的去处，好容易今日回家，娘儿们一会，不说说笑笑，反倒哭起来。”这句话蕴含着多么深沉的控诉呵！

《红楼梦》写大观园女儿的众多悲剧，除宝黛的苦情外，自然也有司棋、尤三姐的殉情，但并不局限于儿女之情，如鸳鸯的刚烈绝情，香菱的被凌辱，晴雯的屈枉至死，芳官等丫头的受驱逐遣散，封建的奴婢制度和礼教法规给女奴带来的暴虐迫害，电影系列片往往通过少许镜头和几个细节，就深入了每个人物的感情世界，给人留下难忘的印象。像妙玉这个人物，虽名列金陵十二钗，但小说写她，远不及写鸳、袭、平、紫用的笔墨，却隐约地透露了妙玉的“云空未必空”的古怪而微妙的感情世界。影片没有完全照搬小说的细节，而是创造了另外的细节，却表现得更加含蓄而耐人寻味。许多内心深处的微妙变化，都含藏在无言的电影中，令人遐想。

电影《红楼梦》的众多演员中，陶慧敏的黛玉，李秀明的元春，李勇勇的晴雯都是称职而颇具感染力的。最见艺术功力和才情的创造，当推林默予所演的“老祖宗”、赵丽蓉所扮刘姥姥以及傅艺伟所塑造的薛宝钗。如贾母的哭黛，既有“是我弄坏你了”的忏悔，又有“你也太傻气”的自我开脱，

深刻呈现出这个出身侯门、唯我独尊，既通于人情世故、事事精明，又深黯维护封建礼教、家庭利益之要旨的“贾府尊长”，在裁决宝钗黛婚姻大事上的性格分裂性及其历史的厚度。在“忽喇喇大厦倾”的家族败亡关头，贾母焚香告天，这位老祖宗终于说出了“若皇天见怜，念我虔诚，儿孙的罪孽都由我一人承担”，更动人地刻划了这个末世贵族的末代家长向历史道别的悲怆心境。而赵丽蓉则富于匠心地体现了刘姥姥三进贾府的沧桑之感、世态炎凉以及这个憨态可掬的老妈妈性格的乡土气和农民的狡黠。傅艺伟塑造的薛宝钗，有身份、有城府，她出众的美丽，非凡的聪明，渊博的知识和不凡的才干不能不叫人钦羡；同时她的世故、虚假以致冷酷，对权势者的巴结、奉迎和对封建伦理思想的忠诚又不能不令人生厌，这些不同性格侧面竟能水乳交融地统一在一起，显示出宝钗既作为封建礼教的卫道者，同时又是它的殉道者的悲剧形象的全部魅力。

（王海洲）

过　年

1990 年　　彩色片

摄制：北京电影制片厂香港万和影视有限公司

编剧：姜一

导演：黄健中

执行导演：李小婉

摄影：李恬

演员：李保田（饰父亲）赵丽蓉（饰母亲）六小龄童（饰大哥程志）丁嘉莉（饰大嫂王梅）胡亚捷（饰二哥程远）谭小燕（饰女友田歌）梁天（饰小儿子程勇）葛优（饰大姐夫丁图）申军谊（饰二姐夫大川）

【故事梗概】

话说我国东北一座小城有一个 13 口人的普通工人之家,老母正在筹办年货、年糕，儿女、女婿、儿媳、孙子尚在旅途之中。父亲是个身怀绝技的老焊工，退休之后成了远近闻名的“议价”老汉。母亲是个围着锅台转的家庭妇女。老两口相濡以沫，同甘共苦，养育了 5 个儿女。长子叫程志，是个模范中学教师，忠于职守，为人忠厚，但就是怕老婆；程志的妻子王梅是商店售货员，热情泼辣，但俗不可奈。她曾在去年除夕大闹程家，砸了柜子，带走儿子闹闹，搅得一家老小不欢而散。作为大嫂的王梅竟一年不登公婆门，使老人一年都瞧不见最宠爱的孙子闹闹。大女儿程荣生性善良，但软弱有余，刚劲不足，加上习惯性流产，没生下一个子女，给父母平添不少烦恼；女婿叫丁图，是这个家庭中唯一的干部，地位自然优越，而妻子程荣又未生下一男半女，好似欠着他什么；二儿子程远是京城某名牌大学的哲学研究生，还当上学生会主席，正被一位将军的女儿田歌相中而坠入爱河；二女儿程萍是某建筑队吊车司机，敢作敢当，不顾父亲以死相胁，和一个丧失双亲、打架出名的架子工大川私奔了；小儿子程勇是个待业青年，偏偏又找了个也在待业的姑娘小凤，还要付一笔订婚聘礼。

在举国同庆、家家团圆的除夕之夜，独家大院的程家却冷冷清清、儿孙未至。母亲用高压锅消毒煮沸了 13 枚不同的铜钱、银毫子，包在花样不同的饺子里。万事齐备，只欠儿女，偌大的院子老夫老妻形影相吊，有几分凄凉之意。

大年初一，儿子、女儿、媳妇、女婿、对象等各自怀着个人的打算陆续回家了。大嫂王梅趁着过年气氛，将闹闹推给老人带养，落个省钱省事，又找理由向母亲索取金戒指，还同厚道的丈夫吵闹起来。私生活很乱的大姐夫丁图逼妻流产，讹诈钱财，可谓原形暴露。二哥程远提出自费去特区考察，搜集写毕业论文的资料，向父亲要钱，父亲不允，遂发生一场激烈冲突。私奔的二姐程萍和大川登门赔罪、认亲，得到老人的谅解。小儿子程勇开单子，准备结婚的东西，同二哥程远争开了、闹开了。程家确是富了一点，儿女也长大了，但自有所图，各有长短，总算度过了一个异彩纷呈、悲喜交集的大年初一。年初二，程家两位老人弃家出外旅游去了。

【评析与欣赏】

彩色同期立体声故事影片《过年》是一部近距离反映新时期老百姓民俗

生活的悲喜剧。它以全民过春节为背景，真实地展现了商品经济进入中国家庭所引发的一系列矛盾冲突和变革，以及性格各异的家庭成员之间的情感纠葛和种种心态。

《过年》是中国罕见的将镜头伸进普通老百姓家庭生活的影片。它表现一个发生在 1991 年（羊年）我国东北一户工人之家过年的故事。影片结构凝炼、集中，层次分明，井然有序。它以除夕之夜老娘盼望儿女归来过年为序幕，以初一 5 个儿女和配偶、对象等欢聚一堂、团而不圆的悲悲喜喜、是是非非为主体，以年初二清晨程家老两口弃家出走为尾声，表现“ 当家母亲顶梁的父、孝顺儿女泼媳妇、大年初一包饺子，提起钱来喜融融 ”的普通人家的活生生的悲喜剧。程家 13 口人在亲情、金钱、追求、索取等方面的种种行为和矛盾纠葛。在观赏之余，给观众提出催人思考的问题：人为什么活着？金钱能起多大作用？家庭伦理如何正确继承与革新？值此商品经济大潮冲击家庭的情况下，家庭这一社会细胞，是透视中国现实生活真实面貌的最可靠的一面镜子。

这部影片具有浓郁的民族色彩和地域特点，传统的中华民族“ 春节文化 ”现象贯穿影片始终。包括东北民俗、农家摆设、春联、年画、门神、窗花、爆竹、团圆饭、包饺子、踩高跷、压岁钱、倒“ 福 ”字、“ 年年有鱼 ”、爬犁响鞭以及鲜艳夺目、祥瑞吉庆的大红色彩……这些都是民族的，又是地域的，弥漫东北地区风俗民情，年味十足，东北味浓烈，以俗取胜，以“ 土 ”见长，难得一“ 土 ”一“ 俗 ”，宛如就身边发生的真情实事。影片中各种场面的一景一物、一举手一投足、一颦一笑，直至摄影镜头的一拉一推，一张一弛，都保持原汤原汁的中华民族“ 春节文化 ”的本色。导演黄健中曾导演过《如意》、《良家妇女》、《贞女》、《龙年警官》等影片，富有中国传统文化的丰厚内容和意蕴。他导演的《过年》同样保持其固有的特点——民族文化韵味很浓。而愈是民族的，也就愈是国际的和世界的。鉴于《过年》的艺术成就，它获得了 1991 年日本第四届东京国际电影节评委会特别奖，还被我国提名参加“ 奥斯卡 ”金像奖角逐，剧中母亲的扮演者赵丽蓉获第四届东京国际电影节最佳女演员奖殊荣。

《过年》演员队伍很强，阵容不错，各得其所，搭配得当，各臻其妙。尤其是母亲的扮演者赵丽蓉的表演最为成功。这位曾获得过国家戏剧表演奖的著名表演艺术家一腔热情、一身演技完全投入影片之中，天然去雕饰，出水露芙蓉，真切自然，宛如程家小院的母亲本人，无懈可击。她爱丈夫、爱儿女、爱生活，农家小院就是她的全部人生，三尺锅台就是她的人生见证。她既具有中国妇女传统的美德，又略带商品大潮冲刷下的印记。在亲情、金钱、伦理、家教、治家上自有一定之规和主见，但偶尔也有些闪失。她感情丰富、有喜有悲、有好有恶、有愁有慰……赵丽蓉把这个性格复杂、喜、怒、哀、乐集于一身的程家母亲演得惟妙惟肖、游刃有余。无论眼神、动作、情感、语言、手势……都演得有声有色、活龙活现，让观众折服、叫绝。

扮演父亲的表演艺术家李保田演艺超群，别具一格。他把一个性格执拗、家长作风很重，技艺高强、感情世界复杂、真挚的父亲演得丝丝入扣、真实可信，是程家小院的“ 这一个 ”父亲和家庭的主心骨。六小龄童饰演的大儿子，丁嘉莉饰演的大儿媳，胡亚捷饰演的二儿子，谭小燕饰演的二儿子女友，梁天饰演的小儿子，马晓晴饰演的小儿子女友，王丽云饰演的大女儿，葛优饰演的大女婿，史兰芽饰演的二女儿以及申军谊饰演的二女婿，各有其精彩、

独到的表演。这整整齐齐的一班子演员，简直一人就是一台戏。在这些成功的表演后面，几乎可以看出每个人物背后潜在的社会大背影和春节文化氛围，以及复杂的社会矛盾和丰富多采的生活图景。农家小院鱼池、红墙、绿窗、黑马、摩托相映照，雪堆中取出的冻猪、冻鱼和沸沸腾腾的锅台食品齐对比，大川的摩托队和马拉爬犁各逞威风、风驰电掣……这一切都把广阔的社会背景和特定的历史氛围、文化氛围表现得清晰明确、恰到好处。导演充分运用电影语言，以少胜多、张弛结合，忽而箭拔弩张，忽而冰消雪化，忽而温情脉脉，忽而拳脚相加，忽而波平浪静，忽而高潮迭起、大喜大悲，富有观赏性，观众完全被引入普通而又非常的故事情节之中，和剧中人同喜同悲同愁同慰，体现出电影语言所具有的特殊魅力。

总之，《过年》是一部既拿得国际奖杯，又赢得观众、上座率很高的影片，它无愧于当代中国民族电影的美称。

（张凤铸）

龙年警官

1990 年　　彩色片
摄制：北京电影制片厂
编剧：魏人
导演：黄健中 李子羽
摄影：左辛会 张江
演员：张丰毅（饰傅冬）张艳丽（饰杨阿玲）伍宇娟（饰仲小妹）吕丽萍（饰孙岩）

【故事梗概】

1988 年，犯人黄小龙、李虎从青海监狱越狱逃跑了，他们逃往内地，要向当年抓获他们的刑警傅冬复仇。傅冬正和处长一起分析此案，黄、李两犯一路上抢钱杀人，公安部对他们进行了通缉。

一天，傅冬在街上买菜时，发现一小偷正在偷一个漂亮女人的钱包，傅冬当场把小偷抓获，为了取证，那个漂亮女人也一起去了派出所，从此他们就认识了，她叫杨阿玲。傅冬的爱人孙岩在一个大饭店工作，因为傅冬成天忙于破案，他们很难团聚，她有了外遇，很少回家。一个晚上傅冬发现她正在和一个男人亲热，几天以后他们在街上面谈，妻子诉说自己结婚独守空房之苦，提出离婚。

刑警的生活是平凡而艰苦的，他们平时一起苦练功夫，几个女兵开玩笑把傅冬摔了两跤，有时他也向处长诉诉苦。湖中发现一具女无名尸体，他的部下刘伟、史建新在湖边又苦又累地忙了 30 多个小时，才把尸体捞起来，太平间的倔老头就是不收，傅冬带了两瓶酒来找驼大爷，很快就把事情办妥了，原来驼大爷年青时候也是一个刑警。

兰星公司的几个漂亮女性的臀部被坏人用刀扎伤，傅冬和史建新等人研究案情后，他们派几个女兵化妆后来到兰星公司，傅冬等人在旁紧张地注视，正当那帮坏人又要下手时，几个女兵大显威风，经过一场痛快淋漓地格斗，很快把罪犯制服了，带往派出所，周围的群众欢呼不已，他们为坏人就擒高兴，更为漂亮女兵的高强武艺喝彩。

傅冬办公室的仲小妹，早已钟情于傅冬了，她善长京剧，一曲“苏三起解”迴音缭绕，傅冬也听得入了神。几天后，杨阿玲来找傅冬，被仲小妹挡回去了，傅冬知道后批评了仲小妹，仲小妹备感委曲，向他表达了爱慕之情，被傅冬回绝了。后来女儿来电说妈妈病了，傅冬赶回家，把孙岩送往医院，并在一旁看护。黄、李二犯越狱后屡屡作案，已经窜到北京，估计他们来京后可能去张大维家，因为张曾经侵吞过他们一起抢来的 36 万元，上级派仲小妹化妆成保姆住进张大维家。不几天，黄、李二犯果然来了，他们捆绑张大维夫妇，要他们交出 36 万元。仲小妹及时把消息发回，公安局把大楼团团围住，喊话限令黄、李赶紧投降，二犯以抓住的 4 名人质顽抗，傅冬、刘伟、史建新 3 人从天井跳下进入张大维家，一场枪战把罪犯制服了，刘伟不幸牺牲。

阿玲出国前与傅冬在一小酒馆相聚，再次透露了自己的感情，傅冬委婉谢绝。阿玲独身一人惆怅地离去。傅冬归途中与两个持刀歹徒相遇，虽把两犯打倒，但在格斗中自己也受了重伤住院。阿玲在机场没能最后见上傅冬一

面。仲小妹盛装前往医院看望傅冬，推门后发现孙岩躺在他的身旁，于是她将鲜花和水果留下了，独自离开了医院……

【评析与欣赏】

中国的观众已经从屏幕上多次看到警官的光彩照人的形象了，他们或浑身是胆、一身正气，或机智过人而又极富幽默，但可惜这些成功的形象大多出自西方的影片，至于中国的警官，他们在生活中常常被人敬而远之，“除了人家被偷了，抢了，才找我们。”而他们在银幕上，不是大段的开会分析案情，就是破案表现得并不高明，我们更看不到他们作为一个普通人的实实在在的生活。现在我们终于在《龙年警官》里看到了一个令人喜爱的警官，影片中的傅冬从 16 岁起就当刑警，对工作有着绝对的奉献精神，以充当罪犯的天敌为己任。他办事干脆、机敏、迅速、痛快，在他身上洋溢着一股男子汉的阳刚之气，但这种阳刚之气又不是亨特或者德里克，绝对是中国式的。我们见到的傅冬既是一个勇如猛虎的硬汉，又是一个富有东方人情的温和、多情的男性，他质朴、含蓄、幽默，甚至还有几分潇洒。你说他是英雄，还不如说他是个普通的老百姓，影片真正做到了英雄人物的普通人化，绝非完美无缺的高大全式的形象，因而极容易得到观众的认同和共鸣。他的住房拥挤，打电话还要用公用电话，办事还要自己掏钱买酒送人，用车常常没油，不得不截小汽车，平时日夜奔忙，老婆却也会被人拐跑，办案卓有成绩，却要受处分，上面有时还要安排一些关系户，因此他经常愁容满面地发发牢骚。影片的编导在表现英雄人物的普通人化的同时，很好地掌握了分寸，没有过分地迎合观众，既写了他们的可爱之处，也反映了当今社会上的某些阴暗面，为我们塑造了一个既有奉献精神又有普通人的喜怒哀乐的警官的形象。

影片《龙年警官》的结构是通过工作和爱情两条线索交织在一起，对傅冬的内心世界作了全方位的表现，一方面是练武、抓小偷、湖畔寻尸、兰星公司大战、迎击猖狂的逃犯，另一方面是 3 个女人的感情纠葛，这种多线索、多声部的表现手法比起单一的表现破案或者单一的表现爱情更加贴近生活，这种结构在现代电影中越来越多见了。这部影片不仅采用两条线索，而且还交替采用紧张的情节戏和散文化的意境，无论是情节性的戏还是散文性的戏，都紧紧围绕人物的塑造，把情节性和散文性很好地糅在一起，这是一种很有意义的探索。

黄健中的《龙年警官》的另一突出成就是影片有极强的观赏性。黄健中是由拍摄《小花》开始初露头角的，以后从《如意》到《良家妇女》、《一个死者对生者的访问》、《贞女》，越拍观众越少，但《龙年警官》却给人一种别开生面的感觉，这很大程度上得力于他在观赏性上下足了功夫。要打就打得干净利落，要爱就爱得一往无前，人们不会忘记小偷被抓后求女模特作证的奇绝场面，练武场上的女兵的飒爽英姿，特别是兰星公司的一场痛快淋漓的格斗以及万人相送的激动场面，可说是本片最为动人的华彩乐章。而孙岩的婚外情和两口子在马路上的谈判，仲小妹的清唱和她对傅冬的热烈的表白以及最后看望傅冬时情绪的激烈起伏，时髦、多情的女模特对傅冬的主动而热烈的追求等等，都具有高度的观赏性。这部影片自始至终牢牢抓住了观众，既有勇者的魅力，又有情绪的温馨，一会儿活跃，一会儿沉重，节奏情绪不断地变化，极大程度上满足了观众的审美心理。这种强烈的观赏性也离不开细节的运用，沙门先生曾经说过：“找故事容易，找零件难。”《龙

年警官》的编导善于在绚丽多彩的生活中发现那些最具魅力的细节。BP 机在这部影片中多次出现，它的每次呼唤都对剧情的推动起很大的作用。大白天夫妻俩在马路上谈话，围观的群众兴致勃勃地大喊：“ 哟！看老密哟！ ”接下来傅冬来到刑警队，女刑警们乘他不备两次将他摞倒，商场大战后，看傻了眼的群众吹呼：“ 谁美？女警官！ ”接着大家又把打火机打亮，数不清的点点火光汇成一条流动的“ 火龙 ”为女刑警壮行，像这样生动的细节在影片中随处可见。蔡楚生曾对细节的作用谈过一番极为精彩的看法：“ 如果一个作品是一棵树，那么，主题思想、故事情节应该是树的骨干和枝叶，而这些细节就应该是树上的花朵……　　”影片《龙年警官》就像一株无数朵鲜花绽开的花树，以它浓郁的芳馨吸引着千千万万的观众。

《龙年警官》作为一部优秀影片，它在某些方面还可以拍得更细一些，如对于史建新的处理就有些失当。这个研究生出身的公安新兵，对于工作还是热诚的，即使有恐高症也带病出生入死，并没有依仗自己的舅舅来谋取私利。傅冬只是由于社会上的“ 裙带风 ”盛行，怀疑史建新的提拔是走后门，但即使有些误会也完全没必要打骂起来，现在这样无论从情节、从性格来看都是有欠合理的。孙岩和傅冬的婚变，夫妻在一起的时间不多是外因，追求虚荣则是其主因，离婚后的一段时间内傅冬的条件并无大的变化，何以孙岩翻然悔悟而破镜重圆呢？这种变化的缘由未作充分的表述。虽然现实生活中的刑警地位并不高，但阿玲这样的时髦女性大胆追求傅冬也并非绝不可能，但影片编导必须向观众展示她为什么爱上傅冬。另外，作为一个已经离婚的男子，事实上他接受了阿玲的友谊，他们在一起时，他不可抑制地表露出某种情绪的浮动和欢快，但对一个比妻子更能理解体贴他、比阿玲其情更加朴实深沉的仲小妹，傅冬丝毫不为所动，甚至到了近乎冷酷的地步，这是否符合傅冬的心态呢？除此以外，影片的结尾虽然兴师动众，运用了许多警车，拍摄了不少惊险场面，还有仲小妹深入虎穴等悬念的设置，本可拍成一段很有意思的高潮戏，但看完后觉得结尾不及前面抓小偷或兰星公司大战有吸引力，究其原因，主要是人物性格和情节流于一般化，没有多少新意，缺少强大的冲击力，这也许是本片在情节设计上的一个较大的遗憾吧？这部影片总的是成功的。曾获得第十四届《大众电影》百花奖（1991 年）的最佳故事片奖 ;伍宇娟获得最佳女配角奖（饰仲小妹）;该片还获得广播电影电视部 1989—1990 年优秀故事片奖。

（邓烛非）

筏 子 客

1991 年　彩色片
摄制：西安电影制片厂
编剧：张锐
导演：姚守岗
摄影：米家庆　王栋
美术：戈跃
作曲：李耀东
主演：金鑫（饰石头）胡兆峰（饰黑牛）陶虹（饰杏花）许还山（饰大把式）

【故事梗概】

20 年代中期，黄河上游的山路上，恶霸戈四爷带马队正在追赶少女杏花，她是戈四爷抢去的 13 姨太，没入洞房就逃了出来。危急之时，筏子客黑牛搭救了她。

夜晚，石头在守滩，黑牛带着杏花来到滩上，石头告诉黑牛已经封滩了，因为封滩后女人是不能到滩上来的，石头就让黑牛把杏花带到野鸭滩暂避。

翌日清晨，黑牛见到杏花长得美丽，不能控制自己，用强暴手段占有了她。杏花羞恨难当，扑入黄河，被前来送饭的石头救起。

戈四爷多方查寻，终于打听到是马家镇的筏子客收留了杏花，他仗着自己的权势，断了他们的生计，并将筏子交给上河的筏子客，引起两地筏子客之间的争斗。大把式申明大义，从筏子客的共同苦难命运出发化解了这场恶斗。

此时，杏花为了不连累下河筏子客，只身来到戈府，凶残的戈四爷将她带到荒郊，要凌辱并残害她，被追踪而来的石头解救。戈四爷在与石头撕打格斗中失足掉下悬崖，落入滚滚的黄河。

石头救了杏花，杏花深深地爱上了他。石头也在默默地爱着杏花，但他知道，杏花是黑牛带回来的，黑牛以他的方式也在爱着这个姑娘，为了与黑牛的兄弟情义，他拒绝了杏花……

这一切被大把式和欠奶奶得知，他们商议，只有天断姻缘解决这一难题。月夜，杏花亲手把一枚铜钱塞到糕里，黑牛和石头谁吃着铜钱，谁就娶杏花为妻。可是，这次月老似乎没有断出姻缘，两人谁也没有吃到糕里的铜钱。

戈四爷失踪，马管事又把筏子交给大把式他们，筏子客们又开始了闯滩走峡。半路上遇到了土匪枪击，又碰到险滩急流，为保住筏子及众筏子客的生命，石头不幸殉难于鬼门关，黑牛在他鲜血淋淋的胸口，看到了那枚珍藏的铜钱。

河滩上，黄河边的人们为石头举行公祭，高高飘扬的招魂幡庄严肃穆，激越的太平鼓震撼人心，寄托着对死去亲人的崇敬、思恋和深情。

正在这时，被人救起的戈四爷带领马队冲到河滩，妄图抢走杏花。

在紧张的对峙中，大把式慷慨陈词：“自古以来，女人上筏，冲犯河神，这是老祖宗留下的忌讳。今天，我要破祖辈的规矩，要带苦命的杏花离开马家镇，敢豁上命的，跟我上筏！”说着拉起杏花上了大筏……

戈四爷等在愤怒的人群面前束手无策，惊恐不安。

筏子载着大把式、黑牛、杏花越行越远，眼前只看到滚滚的黄河激浪。

【评析与欣赏】

影片《筏子客》是以 20 年代为背景，表现黄河上游一带一群以筏运为生的穷苦百姓在生活中与恶势力和险恶环境进行拼搏和斗争的故事。以大把式、黑牛、石头为代表的穷苦筏子客从恶霸地主戈四爷魔爪下救助一个弱女子杏花，作为故事的主要贯穿线索。其间描写了黑牛、石头和杏花 3 人之间的爱情纠葛，表现了上河和下河两地筏子客之间的矛盾等情节。从这一群一贫如洗、浪迹天涯、敢爱敢恨的筏子客身上，显示和张扬了西部人——我们民族那种如黄河一样的不屈不挠、慓悍刚强的秉性、气度和觉醒，表现了我们民族勤劳、善良、宽厚的优秀品质。因此，评论界一致认为《筏子客》是一部富有新意的西部影片。

影片的新意主要体现在以下三个方面：

一、影片借救助杏花逃出魔爪的行动，展示了筏子客们非同寻常的崇尚仁义、扶危济困的品格特征

影片开始，当大把式知道杏花确实被他手下的筏子客藏匿时，他的确震怒了。他举鞭狠命抽打石头那一幕是触目惊心的。大把式的行为是可以理解的。因为筏子客救助杏花的举动，不仅要得罪戈四爷，危及他们的生计、生存，而且是与他们坚信和恪守的道德规范、祖辈禁忌相抵触的。筏子客祖祖辈辈信奉在走筏之前，要祭奠神祗，驱赶阴气，封滩后女人和一切雌性动物不得上滩的信念。即或如此，当戈四爷的狗腿子要当着大把式的面带走杏花时，他仍毫不犹豫地拒绝了：“你们抓人到别处抓，我们筏子客不卖人！”前后看似矛盾的戏真实地反映了事件本身的严峻和在大把式内心引起的激烈冲撞。正是由于有了上述描写，影片结尾，他在戈四爷的枪口底下亲手拉杏花上筏，并喊出：“杏花，跟我上筏去……今天，我就是要破一破老祖宗给咱们留下的规矩……老天爷要降灾降祸，我这把老骨头担着！”这里我们可以看出，影片的编导者通过救助行动的刻划不仅展示了筏子客们的正义品格，而且写出人物性格的发展与思想观念的变化，记录他们挣脱沉重的精神枷锁的历程。进而表现了筏子客们在经受了激烈的善恶之争后的觉醒和对传统中那些落后愚昧的观念的超越。

二、影片通过黑牛、石头和杏花的爱情纠葛及上河和下河两地筏子客之间的矛盾冲突和化解，展示了劳动人民善良、宽厚、真诚大度的优良品格

影片中，石头与黑牛是一对生死相依的兄弟，杏花的出现同时激起了他们心头的感情波澜。他们爱的方式各不相同，石头内向深沉，黑牛放荡不羁。然而，为了成全对方，他们又都痛苦地压抑着自己。一位长期居住在美国的台湾女作家杨美惠看了《筏子客》后说，她不明白，两个男人同时爱上一个女人，为什么却让来让去，最终还得通过吃铜钱这种近乎赌博的方式来决定这个女人的归属。因为她生活在金钱社会，很难想象中国人宽容、大度、讲义气和自我牺牲精神。

由于恶霸戈四爷的从中作祟，再加上黑牛的简单粗暴，上河和下河的筏子客一度矛盾发展到激化程度。大把式按照规矩命令将黑牛捆杆沉河，让河神爷定命，那真是令人回肠荡气的一场戏。大把式义肠侠胆，黑牛舍生陈情。他们终于以生命作代价，感动了上河的筏子客。于是，上河的筏子客毅然上滩，而下河的筏子客在自己已经断顿的情况下，却忘不了对上河穷苦兄弟解

囊相赠。这种古道热肠，侠骨丹心，不正是我们中华民族传统美德的真实写照吗！

在走筏中遇到了土匪的袭击，恰巧又在险滩急流之中，为了保住筏子和筏子客们的生命，石头不顾个人安危牺牲在河滩上，当黑牛前去救他时，才在他的胸前发现了那枚定婚的铜钱。石头这种正直善良、宽厚待人、勇于牺牲的精神，对于我们今天在建设社会主义精神文明中都不无教育作用。

三、影片通过情节的叙述和人物的描写，向观众展示了大西北的风土人情和古老的民俗文化，丰富了影片的思想内涵

《筏子客》也和其他“西部电影”一样，以较多篇幅写了画部特有的自然景观、乡风民俗，令人赞赏的是这种描写不是特意展览，也不是“贴”上去的，而是与情节的发展，人物情绪的展示结合在一起。如咬铜钱定姻缘的戏，有内涵，有悬念，有情趣，十分传神地刻划了石头、黑牛、杏花 3 人的心态特征。石头为救众人，命丧河滩，人们在黄河滩为他公祭，高高飘扬的招魂幡庄严肃穆，激越的太平鼓震撼人心，既渲染了石头的灵魂不灭，精神长存，又把众人对石头的崇敬、痛悼之情推向了顶点。从这里不难看出编导的艺术追求与功力，这是值得充分肯定的。

影片的不足主要有两点：一是表现筏子客在黄河上行筏的艰险，人与大自然搏斗的场面和镜头太少；二是对女主角杏花这个人物的性格刻划不够准确，她为了反抗戈四爷的欺压，逃了出来，说明她的性子刚烈，然而她被黑牛强暴后，在性格刻划方面却没有什么变化，这是不符合她的性格逻辑的。

（焦思温）

高朋满座

1991 年　彩色片
摄制：长春电影制片厂
编剧：费明 王凤奎
导演：王凤奎
摄影：张仲伟
演员：李志舆（饰年望秋）陈肖依（饰李茹春）谢园（饰钱大宽）马羚（饰宝玲）

【故事梗概】

90 年代的北京城，严局长抢占分配给模范教师年望秋的住房，以羊年结婚不吉利为借口，为儿子突击举行婚礼。邻居个体户大宽、宝玲夫妇打抱不平，想补办婚礼与严局长叫板。同时决定为年老师借来个新娘，突击结婚，决不让新房。他们瞄上的新娘正是电视台“ 鹊桥 ”节目主持人茹春。

大宽夫妇以拍电视剧的名义把茹春骗来参加婚礼，他们又告诉年望秋请来的是假新娘专门帮助未婚青年，已经说好了由两人合作上演一出假婚礼。一定争口气要回应给的住房。

第二天，严局长率众在门口迎新娘，钱大宽、年望秋也同时举行婚礼，一个大院，3 姓结婚，这院子里就有点儿乱。本来到严家送礼的被大宽的小兄弟拉进了年家；新娘子没来，迎新的鞭炮却稀里糊涂地先放了；停在门口的汽车又被罚了款；新娘子迟迟不肯上车。严局长这里焦头烂额，大宽那哥几个又太没文化也露了馅，只好向茹春交底：结婚是假，演戏是真，只为年老师打一次抱不平。年望秋连连道歉，茹春决定挺身而出，帮忙到底。婚礼上，看到望秋的学生们把各自的荣誉证书组成的大喜字献给老师，人们为他的无私奉献精神而感动。严家好不容易盼来新娘，迎亲车到，电视台报道以公车迎亲的采访车也同时停下，恰好严局长作了个特权典型。采访车进入酒店又将镜头对准了茹春和年望秋，这一下茹春假戏真做了！

严局长的儿子严启夫妇正在拜高堂，新娘子一眼看见部队的男朋友赶来了，就匆匆迎上前去。男友告诉她，有人打电话说她病了，特地前来探望；她告诉他，为了能过好日子只好放弃理想……严母发现儿媳失踪打发人四处寻找，原来新娘子追赶返回部队的男友去了。

欢乐声中，全市的人都为年老师而庆幸，宝玲为大宽生了个儿子，欢乐的气氛达到了高潮，此时，一辆特快专递邮车给年望秋送来一份邮件，他打开一看里面有一把崭新的钥匙，原来，这是市长办公室为祝贺年望秋婚礼特地批给他的一套三室一厅的住房。年望秋拿着钥匙说自己用不着那么宽敞的房子，结婚不过是演戏，李菇春却说：老严家才是演戏，她摘下当初做道具用的戒指，希望年望秋为她专门买一个……

众人为这对新人的结合而高兴，年望秋和茹春幸福地笑了。

【评析与欣赏】

《高朋满座》是喜剧片，或者说是那种“ 社会问题 ”喜剧片，影片公映后，许多观众注意到作品在局部突破了滑稽的局限，而接近幽默层次，显示了中国喜剧电影的发展趋势。但有关部门和创作者自己却一再强调和肯定作

品的社会意义，有关部门认为影片反映了当今社会知识分子问题，讴歌了社会主义新型人际关系，创作者自己则声称影片抨击了党内某些干部的不正之风，讴歌了“吃的是草，挤出来的是奶”的忍辱负重，一生奉献的教师（实际上是塑造了当今一代中年知识分子的形象），同时对某些小人物的正义感给予恰当的表现。

如果从文化、审美形态上给以分类，一般情况下，喜剧应属于通俗艺术范畴，但也有例外，如梁赞诺夫的《被遗忘的长笛曲》、《两个人的车站》等等；梁赞诺夫自己就声称，他的喜剧是不纯的喜剧，有些近于常规文艺片，因为无论什么类型的影片都不绝对排斥幽默因素。那么如果按照《高朋满座》创作者自己声称的创作原则和艺术追求，以及某些评论家的分析，《高朋满座》似乎应该是严肃的文艺片而不是一般意义的喜剧片了，这种创作与欣赏的错位，反映出我们的喜剧创作目前情况下还没有完全区分开常规文艺片与喜剧片做为一种类型片的不同审美功能和表现技法，创作者有时还自觉或不自觉地在喜剧片中拼凑一些本应由常规文艺片承担的社会批判内容。当然有意识地进行艺术的杂交是另外一回事，但由于众所周知的原因，我们电影创作的类型观念并不强，类型特点并不突出，目前急切需要的是吆喝什么像什么，什么类型就是什么类型，而不能像过去那样不分类型一锅煮。这主要是为了满足随着经济的飞速发展，人们随之发展、提高起来的文化需求。也就是说，我国的喜剧影片创作从来就带有鲜明的社会批判意识，有人就认为离开讽刺、批判就不会有喜剧。但是现在，多元的文化需求需要我们创作出“纯喜剧片”。喜剧片不一定非有批判不可，换句话说社会批判喜剧只是喜剧片的一种形式而不是它的唯一形式。其实，《高朋满座》的社会批判内容也并不新鲜，其深刻性也远不及《人到中年》等常规文艺片，绝大多数观众喜欢这部冠以喜剧的影片主要的还是被作品那种近于幽默层次的审美效应所激动的结果。

喜剧影片的雅与俗、静与闹不在于创作者挖掘了如何深邃的思想内涵，而在于他使观众领略了多少人生哲理。喜剧的艺术品位和作品承载了多少社会批判内容并无绝对关系。在喜剧这根苗儿还没有发育得像喜剧时就强行‘杂交”，只能使喜剧夭折。

或者我们可以这样说，能够表现出理性的错位，让观众发出“会心的微笑”的喜剧片就可以算作高品位的喜剧片；没有笑声，只有“强烈的社会批判意识”的影片就不是喜剧片；让观众时而乐一下，时而感受到强烈社会批判意识的影片是带有喜剧色彩的正剧——喜剧片创作中我们一定要正本清源，树立类型的观念，才有可能发展喜剧。

无论有意还是无意，王凤奎的《高朋满座》都接近了“幽默”的审美效应，影片引起大家关注的重要原因正在于此，而不是它的“强烈社会批判意识”。

我们所说的幽默是指生活中和艺术中的一种特殊的喜剧因素。幽默有广义和狭义之分。广义的幽默是喜剧的别名，狭义的幽默仅指喜剧的一种特殊样式，即：创作主体以比较温和、比较含蓄的手法，通过美与丑的强烈对照，对包含喜剧因素的事物作有意识的理性倒错的反映，具有一种特殊的喜剧情境，并进而创造出一种包含复合情感、充满情趣而又耐人寻味的意境，使欣赏主体产生会心的笑，来表达美对丑的优势。我们所说的《高朋满座》接近了“幽默”的层次就是指影片因为表现出了一种理性的错位，因而使观众能

够时而发出一种“会心的微笑”，而区别于一般性的滑稽，具有了样式的特殊性。我们总说中国喜剧片不好看，档次不高，很大程度上就是创作和欣赏总是混淆滑稽与幽默的主要区别，用滑稽代替了狭义的幽默，《高朋满座》的可喜之处就在于它触及到了幽默的边缘，无论创作者是自觉还是不自觉。幽默所以比滑稽“高级”一点，主要因为它不是通过表演后人为的丑化获得简单的哄堂大笑的效果，而是需要艺术家有意运用暗示、含蓄手法对客体进行“倒错”，使之与欣赏者的“理性”相悖；而欣赏者则必须诉之于理性，采取意会、联想方法将艺术家的“倒错”重新颠倒过来，从而产生特殊的审美效果，即：会心的微笑。这种特殊的审美效果为观赏者进入幽默特有的耐人寻味的意境提供了前提。

《高朋满座》在总体上还处于讽刺、滑稽，处于直接的滑稽审美效应层次，但影片的某些局部则接近了“理性的倒错”，接近了幽默的层次。影片在这些地方的效应是使观众在经过理性的还原后，发出会心的微笑，影片中比较典型的地方是年望秋弹奏电子琴这个段落：3 家婚礼上，大宽夫妇的“大款”朋友给他们未来的儿子送来的一台高级进口电子琴，但是这帮很有钱的青年人却没有人会弹琴，创作者已经在这里运用暗示的手法对客体进行“倒错”了。因为按正常的理性，电子琴这玩艺儿是“洋货”，本来应该由最崇尚时髦的青年人演奏，但是他们根本就不会，于是很不“时髦”的年望秋老师说：“我来试试……”这种试试也是很正常的，意外的是他在坐下来之后，随手弹的是一曲流行于五六十年代的《我们青年人，有颗火热的心》。这里就采取了典型的“理性的倒错”，由一个不时髦的人弹奏由时髦的个体户赠送的时髦乐器，由一个连媳妇都没有的中年人在 90 年代弹奏流行于 30 年前的《我们年轻人，有颗火热的心》，这实在是一种理性的倒错。当我们用意会、联想的方式将这种“倒错”重新颠倒过来之后，当我们以理性的思维领悟了艺术家的真实信念和态度后，影片就产生了特殊的审美效应，我们就会发出会心的微笑：只有年望秋这样的人物，才会在青年人的婚礼上演奏 30 年前的“流行歌曲”——《我们年青人，有颗火热的心》。这样我们才进入幽默特有的耐人寻味的意境。

——捧腹大笑的是喜剧，但未必是由幽默引发的喜剧；不能引人大笑，而只能令人发出会心的微笑，回味无穷的也是喜剧，是以幽默效应为主的喜剧，是一种高层次的喜剧，这种喜剧的创作与欣赏都以有较高的文化素质与机智为前提。《高朋满座》正是在这一层次上接近了幽默，引起了大家的关注，只不过人们在表达这种感受时却说了一些南辕北辙的，与作品相去甚远的结论。影片中类似情境还有一些，但总体审美效应上主要还是以滑稽为主的，例如大宽夫妇往严局长家泼水；个体户冒充电视台记者；给严局长送礼的人被迎到大宽家；新娘子还没露面，迎亲的鞭炮却放光了，等等。按照中国观众目前的审美水准，以滑稽为主要效应的喜剧还是需要的，例如《阿满系列》就是以滑稽为主要效应的喜剧片，且审美水平极低下，上座率却不低。而纯幽默的喜剧由于需要理性的还原，直接的喜剧效应又不如滑稽喜剧强烈，因此，目前尚不会有更多的观众。根据目前中国观众的喜剧片实际审美水准在滑稽与幽默的结合上作一点实验还是必要的，可行的，但这需要电影家的自觉行动，也需要理论家的正确分析总结，不可帮倒忙，同时也需要一个宽松的文化审美氛围。理论应正确总结实践。

《高朋满座》的实验富有积极意义，影片反映出我们的电影家朦朦胧胧

地感受到了幽默的魅力，感受到了幽默与滑稽结合的可能性，感受到了提高中国喜剧片水准的途径之一可能是在喜剧片创作中融入幽默。理论界应促成这种感觉更“自觉”一些。

（春雨）

紫　痕

1991 年　　彩色片
摄制：长春电影制片厂
编剧：杜丽鹃
导演：成科
摄影：段振江　钱大明
演员：宋佳（饰罗斑娣）张力（饰紫痕）刘佼佼（饰紫痕童年）

【故事梗概】

30 年代的旧上海发生一起命案，德泰公司女老板罗斑娣被其养女紫痕刺杀于默村馆……

关在死牢中的紫痕回忆起苦难的童年。

紫痕自小在外国人办的育婴堂里长大，她的名字是受惩罚的印记。后来被德泰公司女老板罗斑娣领养，目的是陪伴她那个痴呆的独子阿良。有一天，阿良又在撕打紫痕，罗斑娣的侄子江鸿西赶来劝止了他。10 年后，紫痕长成亭亭玉立的少女，阿良则时好时坏，变得更加依赖紫痕，而青年守寡的罗斑娣则对比其小两岁的江鸿西颇具好感，她既希望他能慰藉她一颗孤苦的心，又能继承她的家产，以免被虎视眈眈的管家屠依豪吞并，但江鸿西却对紫痕情有独钟。罗对此有所察觉，她用暴力逼迫紫痕嫁给阿良。屠依豪为了达到操纵罗斑娣，离间江鸿西与罗的目的，劝罗为江鸿西说亲，女家是罗的姐姐，华兴公司老板林秀轩的女儿。林秀轩拒绝了这门亲事，罗勾结日本浪人枪杀了林秀轩。此事在沪上引起极大震动，身为记者的江鸿西出于义愤愤怒谴责罗斑娣，并了解到当年正是因为她与管家私通而亲手杀了丈夫，前公司老板江默林。阿良亲眼目睹父亲的惨死，从那以后精神失常……

江鸿西决心断绝与罗的关系，与紫痕告别后离家出走，在报上公开揭露罗斑娣。罗气极败坏，命屠依豪将其逐出上海。柳妈听到消息后要紫痕速去报告江鸿西，紫痕冒着倾盆大雨来到江鸿西的公寓却发现江鸿西已经被人杀害。

听到江鸿西的死讯，罗斑娣痛骂屠依豪太狠毒，而屠依豪则告诉她：整个上海都快姓日了，他有日本人撑腰。

江鸿西死了，紫痕活在世上的唯一精神支柱没有了，她拿出一把雪亮的餐刀刺向了罗斑娣……一直躲在暗处的屠依豪拦住正想离开现场的紫痕，告诉她：她那几刀并不致命，而他送给罗的参汤则放了致命的毒药。现在，他要杀死紫痕，成为这里的真正的主人。他将绳子狠狠勒向紫痕，生死关头，阿良手执利斧砍死屠依豪。阿良清醒了，但他只救了紫痕一瞬，而不能解救紫痕永远，紫痕仍然以杀人罪被捕。

紫痕被判处死刑，在解向刑场前，柳妈陪阿良来与她诀别。阿良要紫痕和他一起回家，紫痕为他拢拢头发，整整衣襟，转身离去。

紫痕走出牢门，奔向刑场，她仰望满天的鸽群，她终于自由了，但代价是生命与青春。

【评析与欣赏】

影片《紫痕》是青年导演成科的成名之作。《紫痕》的历史背景是二三

十年代的大上海。影片由一桩凶杀案，德泰公司的女老板罗斑娣被养女紫痕刺杀说起，以“ 过去时 ”的方式追述了紫痕与罗斑娣的情感纠葛，展示了紫痕由育婴堂一个女婴而成为女老板的“ 养女 ”，最后却亲手杀死女老板，而走向毁灭的悲惨命运。

这部影片的编剧杜丽鹃和导演成科都是青年艺术家，影片的主要人物也不多：年青、美丽的德泰公司女老板罗斑娣，男管家屠依豪，罗的侄子江鸿西，儿子阿良，养女紫痕。故事就在这 5 个人之间展开。反映那个时代的这样一个故事很容易落入阶级的、政治的窠臼中，但是，本片的创作者显然对这些并不感兴趣，出人意料的视点主要地不在于通过几个特殊的人展示那个时代，从而得出一点社会学意义上的认同。而是通过揭示那个畸形时代，对人和人性的扭曲与摧残，揭示出人的悲剧。

毫无疑问，要一个根本就没有过那样的社会经验的青年艺术家完成这样的艺术课题，显然有着极大的难度。但是，从已经完成的作品中我们看到，由于这些青年电影家们为自己的作品确立了很好的艺术视点，他们的作品的确放射出了应有的光彩。用导演成科的话说，他对创作《紫痕》这样的作品的理论依据是：“ 用现代的思想意识，情感体验来完成对间接生活的提炼；用现代的内涵去贯穿传统故事的框架，用现代的审美意识去解释故事中的人物内心……总而言之，用现代的思维方式去体现传统的叙事走向…… ”成科的话很有道理，摄制反映过去时代人和事的影视作品不是复制古董，也不是为了重现一些现成的社会、政治、历史概念，而是要用现代人的眼光重新审视那段历史，给以历史的解释，以促进现代人的发展。

现代意识，是这部影片最具光彩之处。

在我们今天看来，《紫痕》所描绘的几个人物都是那种畸形社会形态中被扭曲的灵魂。德泰公司女老板罗斑娣有过纯洁、美丽的过去，说不清什么原因却嫁给了一个老病多疑的资本家，他们有了一个可爱的儿子——阿良之后，老头儿瘫痪了，失去了正常男人应有的功能。罗斑娣耐不住寂寞，与管家私通，这在她可能仅仅是生理和心理的需求，而管家屠依豪可就另有打算。他固然早就对这位少妇的魅力垂涎三尺，但他更长远的眼光则是这美丽之后的巨大财产。不幸的是，他们的偷情被老头儿发现了，在他狠狠地责打她的时候，她和管家杀死了老头儿。更不幸的是这一残忍的场面恰恰被儿子阿良撞见，又恰恰在这个时候教堂的钟声响了 3 下。于是，从那以后，只要有钟声响起，阿良的疯病就要发作一次——正常的欲求却引出了罪恶的结果，人生真是有许多说不清的道理，有许多无情的法则。

多少年后，这种不幸落到一个更不幸的无辜者身上，罗斑娣在去育婴堂施善时，发现了一个长着一对会说话的大眼睛的小姑娘，把她赎了出来，收为养女，实际上却是陪伴疯阿良的奴仆，这就是本片的女主人公小紫痕。

小紫痕太小，在她看来这个世界到处充满苦难与无情，患病的阿良失去理智的某些行为又加重了她的心理恐惧，回到育婴堂是死路一条，在这个公馆里她同样看不到生的希望。

此时的罗斑娣已经继承了那个老头儿的遗产而成为德泰公司的女老板，她与屠管家几乎是明铺明盖了，屠管家则企图彻底控制公司的一切，而不甘于做管家。罗斑娣在这个阴冷的管家身上获得的只是生理的安慰而非感情的心理的慰藉，于是她移情别恋，将感情转移到做记者的侄子江鸿西身上。屠管家担心最终公司的大权落到这个侄子手中，多次从中作梗。而江鸿西也并

不认可这种乱伦关系，他由对小紫痕的同情转为爱情，鸿西成了紫痕在世间的唯一精神支柱，为此，她可以忍受罗斑娣的暴虐，阿良的无理智，和管家的阴阳怪气……但是糟糕的是此时的阿良亦长大成人了，他也懂得喜欢紫痕的美丽善良了，因为他毕竟不是真疯而只是在恐怖刺激下的一种心理障碍。屠依豪终于借日本人之手杀了江鸿西，紫痕认为这一切都是罗斑娣指使的，生的希望没有了，她趁罗斑娣借酒浇愁时用尖刀刺向“养母”，罗倒地死去。紫痕仓皇中正要逃跑，屠管家拦住她，告诉她，那一刀并未致人死命，是他下的毒——他还要杀死紫痕顶罪，阿良用斧子劈死了他，阿良终于清醒了，紫痕也走向了刑场——

这是一个十分凄婉的故事，叙述方式基本是传统线性的，却传达了极丰富的人文信息。罗斑娣的身上有着鲜明的人的欲求被压抑的影子，她的暴虐，她的残忍，她的痛苦，她的郁闷都可以从里面找到解释，这种压抑有生理的，也有心理的，更有权欲的。人有欲求是正常的，但是当这种欲求被不正常地压抑着的时候，它的后果就很难控制了。一个畸形的社会扭曲了一个心灵，又由此毁了几个人的青春与生命，这是那个时代的一出人的大悲剧。

屠依豪、江鸿西、阿良的性格并不复杂，一个是权欲支配下的阴谋家，一个是那个时代富于正义感的热血青年，一个是心理障碍者。影片中另一个比较有光彩的人物是紫痕。紫痕脱离苦海后又进入苦海，最终也没有逃离毁灭的命运。当然，我们也可以说她的悲剧结局对她来说就是一种超脱，既然这人世间没有什么可以留恋的，那么谁能说死不是一种超脱呢？只是一个花一样的少女在花一样的年华中就死去太令人震惊，太令人惋惜……

影片用了写意与写实，主观视点与客观视点，现在时与过去时相融合的方式来表达创作者对过去年代这几个人物命运的思索。整个故事用临刑前的紫痕在狱中的闪回分成几个段落又联结在一起，这样在每一个段落中间她一次次地伸出手去摘那朵监狱窗口的小花的动作就有了间离的作用，它是写实的，也是写意的。影片开头，一个裸体女婴连着的几个“化”镜头，喻示着紫痕的成长，也喻示着人性的纯洁？人之初，性本善，但是人性不能总是善的，太善的人难免被邪恶吞没，善良的紫痕说到底就是被邪恶吞没的。影片中这种富于意味的镜头都表现得很有特色，也与人物心境结合得比较紧密，而兼有叙事的功能，如鸽群、蛛网等等。

影片注意心理的揭示，许多场面，段落拍得富于诗意。例如：紫痕与江鸿西一起嬉戏，她捉到一只蜻蜓，又放掉了蜻蜓，体现出人物得不到自由，渴望自由的心境；罗斑娣为老头送葬，回到公馆急不可待地脱下丧服，那种带有舞蹈性的动作、那种欣喜若狂，都反映出人物在心理重负去掉后的解脱。假如她不重复别人对自己的不公，假如她不使自己的悲剧在紫痕身上重演，该有多好，但在那样一个时代，那是不可避免的。

紫痕临刑前几次伸手到监狱窗口外面摘花的镜头，也是创作者有意设计的，这里的时间应该是心理的时间，而非实有的时间，她总是摘不到那朵花，摘不到那个希望，最后当她终于摘到这朵花时，希望到手了，毁灭也随之来临。这种写意的处理方法和影片的主线故事，是平行进行的，待到最后归结到一起时，主人公的命运也就结束了。

影片中这样强化人物心理，揭示人物心理的神情之笔很多，也很精彩。例如小阿良发起疯来，呆呆立在紫痕床前，紫痕从睡觉中惊醒，发出一声尖叫，此时影片切进一个夜景空镜头，这声尖叫一直延伸到室外。这就不是写

实了，它是一种心理的延伸，空间的延伸。

《紫痕》开始创作于 1989 年，在那样的条件下，影片在艺术上达到这样的水平，难能可贵了。

（春雨）

开天辟地

1991 年　　彩色片
摄制：上海电影制片厂
编剧：黄亚洲 汪天云
导演：李歇浦
副导演：胡立德 杨兰如 史凤和
摄影：沈妙荣 朱永德
演员：邵宏来（饰陈独秀）孙继堂（饰李大钊）王霙（饰毛泽东）

【故事梗概】

第一次世界大战刚结束，中国人民正翘首期待着“巴黎和会”能给遍体鳞伤的神州大地注入新的生机。不料英、美、法、日、意等战胜国却在会上，蛮横地决定由日本继承德国在中国山东的特权，而北洋军阀政府却准备接受这个决定。消息传来，群情愤慨。

北大学生许德珩在校园内跪地仰面高呼：“青岛完了……山东完了……中国要亡啦！”1919 年 5 月 4 日，3000 多学生聚集天安门广场，高呼“外争国权，内惩国贼”、“取消二十一条”等口号，他们火烧了国贼曹汝霖的住宅，痛打了章宗祥。北大校长蔡元培偕同 13 所大学校长紧急求见总统徐世昌，请求释放被捕学生。为声援北京爱国学生，上海工人、商人和学生举行了声势浩大的 3 罢活动。北大文科学长、《新青年》主编陈独秀在新世界游艺场散发《北京市民宣言》，不幸被拘捕。于是各方积极营救。在上海的孙中山紧急会见徐世昌、段祺瑞的代表许世英，指出要是杀了一个陈独秀，就会增加 50 个、100 个、1 万个。在湖南的毛泽东在《湘江评论》上发表了《陈独秀之被捕及营救》。李大钊撰文批驳胡适的“多研究些问题，少谈些主义”，不久，在乡下躲避时写下了著名的《我的马克思主义观》。9 月 16 日，反动军阀被迫释放了陈独秀，蔡元培、李大钊、胡适及数百师生到监狱门口迎接。李大钊和陈独秀在车上倾心交谈，表示将马上成立马克思研究会，提出进一步宣传发动和组织工友。

全国宣传新文化、新思潮的刊物像雨后春笋茁壮成长。天津有周恩来、邓颖超参加的觉悟社，湖北有董必武创办的武汉中学等。在湖南，人民不堪忍受张敬尧的残暴统治，毛泽东等发起了“驱张运动”，并率代表团赴京请愿。北京之冬，寒风凛冽，雪花飞扬。李大钊为“驱张代表团”雪中送炭。灯下，他同毛泽东促膝长谈。李大钊走后，毛泽东夜不成寐，杨开慧鼓励毛泽东继续向前。

一系列的爱国活动又一次引起军阀政府的惶恐。陈独秀家门口有不少军警和密探，他的妻子高君曼急忙找李大钊和高一涵立即赶至车站，把从武汉演讲回来的陈独秀抢在军警发现前接走。当夜，李大钊惜别妻子。次日，他雇了一辆骡车，自己扮成车夫，让陈独秀扮成管家，装成下乡讨账的样子，送陈出京城转道天津前往上海。在辘辘车声中两人相约南北呼应，尽快建党。（上集完）

1920 年 5 月，毛泽东为送第二批新民学会会员赴法勤工俭学来到上海。他终于找到自己的老同学——上海机器工会的领导人李中，向他打听陈独秀的行迹，待毛泽东和李中赶到陈独秀演讲处，正逢陈独秀被军警驱散，仍然

未遇。

上海丰淞园，毛泽东和新民学会会员相互谆谆告别合影留念。此时李中赶来，带毛泽东赶到文新印刷厂，陈独秀正和陈望道在校印《共产党宣言》中文译稿，毛泽东和陈独秀亲切交谈，并要了一本样稿。夜灯下，毛泽东展卷夜读，兴奋之极，他叫醒肖子璋，畅谈中国革命的未来。受列宁和第三国际远东书记处派遣，威金斯基来到中国，就建党问题和李大钊、陈独秀充分交换意见。威金斯基还会见了孙中山先生。

1920 年 8 月，经过反复酝酿和认真筹备，陈独秀、李中、李汉俊、沈玄庐、杨明斋、陈望道、周佛海等人，率先在上海建立了中国第一共产主义小组，陈独秀被选为书记。上海建党的消息，如一芽萌发，传来了春天的气息，沉寂的大地露出了点点绿色。时隔一月，李大钊、张申府和张国焘三人成立了北京共产主义小组。不久，他们又吸收了黄霜、罗章龙、刘仁静等人，亮出了中国共产党北京支部的旗帜，李大钊当选为书记。11 月，董必武、陈潭秋、包惠僧等人在武汉成立共产主义小组。与此同时，毛泽东、何叔衡等在湖南创建了共产主义小组。之后，广东共产主义小组、山东共产主义小组、共产党日本小组和巴黎小组也竞相而出。

7 月流火，沉闷炙热的空气，那满天的乌云，孕育着惊雷。来自各地共产主义小组的 13 名代表悄悄潜入上海,共产国际代表马林与共产国际远东书记处代表兼赤色职工国际代表尼可尔斯基,也取道欧洲从海路抵达申城。1921 年 7 月 23 日晚 8 时,中国共产党第一次全国代表大会终于在上海法租界望志路 106 号李汉俊之兄李书城的寓所内庄严开幕。参加会议的代表有毛泽东、何叔衡、董必武、陈潭秋、王尽美、邓恩铭、李达、李汉俊、包惠僧、陈公博、张国焘、刘仁静、周佛海，以及马林和尼可尔斯基。与会代表一致推选张国焘主持会议，举荐毛泽东和周佛海担任记录，马林代表共产国际作了热情洋溢的发言。翌日，在第二次会议上，代表们汇报各地党团组织成立经过后，着手起草《中国共产党纲领》、《中国共产党决议》等文件。

7 月 30 日晚，正当代表们聚集一室举行第六次会议时，一位獐头鼠目的不速之客，突然光临会场横扫了一下便溜之大吉。富有地下斗争经验的马林机警地建议立即散会。一会儿，法租界巡警包围并搜查了会址，一无所获。经李达夫人王会悟提议，会议改在浙江嘉兴南湖一只游船上继续举行，在这艘游船上通过了党的第一个党纲党章，选举并产生了中国共产党的中央领导机构——中央局的负责人。代表们心潮澎湃，激情满怀。他们情不自禁地举手呼喊：中国共产党万岁！中国万岁！中华民族万岁！

【评析与欣赏】

《开天辟地》是一部史诗性、全景式、纪实风格的历史巨片；是新中国银幕上第一次展现 70 年前创建中国共产党的雄伟画卷。它像古希腊的不朽诗作《伊利亚特》、《奥德赛》那样宏伟壮观，情怀激越；如中国的长幅画轴《万里长江图》那样使中华山川尽收眼底。

1910 年 5 月，在前苏联十月革命的影响下，在中国北京爆发了震惊世界的“五四”运动。在这场伟大的反帝爱国运动中，中国最早觉悟的知识分子接受了马克思主义，决心创建无产阶级的政党，虽然经历了种种艰难坎坷，终于在 1921 年 7 月的上海，成立了中国共产党。影片《开天辟地》真实艺术地再现了我国共产主义运动的伟大先驱李大钊、陈独秀、毛泽东、董必武、

陈潭秋、李达、李汉俊、王尽美、邓恩铭等在建党历程中的革命实践，也成功细腻刻划了张国焘、陈公博、周佛海等历史人物的复杂心态，影片也反映了北京长辛店、上海小沙渡等最早爆发的工人运动，通过“中译本《共产党宣言》问世”、“陈独秀出狱”、“李大钊演讲”、“三次论战”、“湘江渔歌”、“各地共产主义小组成立”、“留法支部集会”、“京城脱险”、“共产国际代表抵沪”、“‘一大’会议风波”和“南湖飞虹”等重大历史事件和恢宏画卷，让观众领略和感悟到可歌可泣、彪炳千秋的“开天辟地”的大事变。

影片《开天辟地》既全景式地展现了 1921 年建立中国共产党的全过程，又集中地突出地表现了陈独秀、李大钊、毛泽东和第一次党代会代表的活动这根主线。影片丰富生动地塑造了一批感人的栩栩如生的艺术形象。编导在影片中将事件置于后景，以人物来带动事件。在众多的人物中，出色地塑造了陈独秀、李大钊、毛泽东等一批人物形象。影片真实地刻划了陈独秀既有强烈的反叛精神，又有封建士大夫家庭遗留给他的气息，他恃才傲物，极其自信，胸襟也偏窄，但也是“打倒孔家店”，宣传民主、科学的急先锋，也是一个认清了真理，就心悦诚服的坦荡之人。影片采取历史唯物主义的态度，对陈独秀作了一分为二的具体分析，即他在宣传新文化运动的建党初期，功不可没，但在接受和理解马克思主义上又有明显的局限。影片中刻划的李大钊是马克思主义在中国最早的传播者。他稳重内向，情感丰富，对问题考虑周全，顾全大局，不计名利。李大钊和蔼中带有冷峻，平和中带有严格。他爱孩子，同子女嬉戏时会流露出孩提的天真。他跟毛泽东谈“驱张”循循善诱，同陈独秀讨论时事则开门见山。影片中的毛泽东则是一个普通的、朴实的来自农村的青年。他有如饥似渴的求知欲，有强烈的爱国心和忧患意识，是一个有坚强意志并不断锻炼自己体魄的有志青年。影片编导把毛泽东当作一个活生生的人物来刻划，既洗炼生动地表现了毛泽东和杨开慧的爱情与生活，又揭示了他们顽强地探求真理，为振兴中华无私奉献的高风亮节。影片中对其他人物也创造性刻划出鲜明的人物个性。如董必武的饱学而沉稳，李达的深邃而厚重，李汉俊的博识而自信，李中的豪放，陶二娃的忠直，张国焘的热情而又掩饰不住的自负，刘仁静的聪敏而又时时流露的自信等等。

影片《开天辟地》在音乐、音响、镜头画面等方面也颇具特色。影片没有自然主义地、纯客观地去表现当时的环境，而是做到了虚实结合，有气势地大胆发挥，如“紧急的夜色中的破旧自行车声”、“扑通的跪地声”、“原野中的骡车声”、“驱张列车声”、“红船劈波划桨声”等是夸张，但有力度而不失真。又如许德珩报信，在镜头运用、节奏变化、声响表现、光色流动上，都给人以沉重、浑厚、灰暗、死寂感。还有如毛泽东的击鼓湘江，万簇火光在广阔的夜色浓重的江边燃烧，戴着楚文化面具的人送鬼迎神。毛泽东兴致勃发，脱去长衫猛力击鼓，声震云天。这里节奏、画面、音响都给人以视觉上、听觉上的冲击力。它预示着苦难的、麻木的人们一旦觉醒，必将凝聚成强大的摧枯拉朽的力量！整部影片以灰、黑、紫等深色基调为主，造成了全片基调上的凝重感。

影片在创造历史人物的形象上，倾注了演员们的辛勤劳动，他们的艺术表演达到了炉火纯青的地步。他们创造的几个党内高层历史人物，不但做到了外貌的酷似，而且做到了精神气质上的吻合。陈独秀的生活经历前后有变化，但影片没有以后来的归宿去否定他前期功绩。演员在表演上仍显示出陈

独秀在早期思想界是一个颇有影响力的领袖人物、著名的学者和教授，创造了一个民主斗士的高大形象。对于外形塑造，陈独秀虽其貌不扬，但谈吐不俗，聪慧敏捷。有文字记载说他善写而不健谈，然而演员表演时却反其道而行之，表现他在工人中间演说，激昂慷慨，有声有色；在酒席宴前怒斥群顽挥洒自如；和无政府主义分子论战，义正辞严，演员以自己的创造性想象去表演，对原始材料做了筛选与发挥，达到了艺术的真实，产生了很好的效果。

演员们在扮演领袖人物上，没有理想化，而是让观众感到亲切和具有人情味。如毛泽东率领的驱张代表团被困大福寺。衣食无着，军心动摇，李大钊将募集来的柴米油盐，冒着严寒亲自和工人推车送来，解绳装卸，和他们一起动手。在引导中解决群众情绪低的问题，谈笑间引导青年毛泽东认识到“湖南建国”的荒谬。他不以教育者的身份说话，而以探讨学问或乐用幽默的口吻说“你可别把张敬尧（湖南军阀）赶到我们河北来啊”。语气亲切温和，使人听得真舒坦！

影片《开天辟地》荣获了 1992 年中国广播电影电视部政府奖，同年又荣获了金鸡奖最佳编剧奖。

（陈永和）

留守女士

1991 年　　彩色片

摄制：上海电影制片厂

编剧：张献　余云

导演：胡雪扬

摄影：高子逸

演员：修晶双（饰乃青）孙淳（饰嘉东）赵英（饰琪琪）李志舆（饰杜先生）

【故事梗概】

一位秀丽的女医生。30 来岁，她叫乃青，丈夫去美国，她就成为“ 留守女士 ”。

一天，夜深了，她在房间内头套着耳机，怀抱枕头躺着听英语新闻。她突然听到“ 美国旧金山发生地震 ”的消息，“ 霍 ”地跳了起来，惊谎失措地奔向屋外，跳上司机嘉东驾驶的一辆出租车。她在电讯大楼里接通了美国的电话，然而电话里传来的不是她丈夫陈凯的声音，而是一位女人的声音，她失望，狐疑。司机嘉东又把她送回了家。她望着与丈夫相拥的照片，一股酸楚涌上心头。

第二天，乃青去找在某宾馆工作的弟弟乃力，要他帮忙在宾馆内打国际直拨电话，与丈夫直接通话，但怕老板“ 炒鱿鱼 ”的乃力拒绝了姐姐的请求。很浪漫的弟弟根本不理解姐姐与姐夫之间还会发生什么。

乃青在百老汇酒吧内与女老板琪琪一起喝咖啡、抽烟，等待丈夫的电话。当她听到丈夫的声音后，痛苦的脸上泛起幸福的红晕，如同吸毒，长距离注射，一针就灵。回到家，正好遇上乃力的女朋友文文从她房间出来，里面一片狼藉。乃青发火，而弟弟乃力也火了，认为姐姐看不惯他们，火着的乃青飞起一脚，将弟弟推出门外，自己扑在床上酸楚难忍。

一天夜里，乃青在酒吧内与“ 守活寡 ”的男男女女们喝酒，她大醉了，嘉东开车送她回家。第二天，嘉东约乃青先听音乐会，他们听得如痴如醉，泪水盈眶。会后，嘉东带着乃青来到了自己的家，他的老婆留学在日本。他们谈得十分投机，听着唱片，不觉已是深夜，渡轮也没有了，乃青有些不安，却被嘉东抓住了胳膊，请求她别离开，但乃青格外清醒，抓起拎包就走了。

有一天，专程从美国回来的杜先生在一家豪华的餐厅里，告知乃青，杜先生的太太正与陈凯同居，希望乃青挽救他的家庭，愿意出钱担保乃青去纽约。乃青将此事告诉了朋友琪琪，而琪琪却劝她宽容些，去美国并不重要，重要的是要有一个和睦、亲密的情感连结。

琪琪去美国了。乃青与司机嘉东坠入了爱河，他们在海滩上，抛弃了一切顾虑与痛苦，躺在爱河中尽情地享受着。不料，嘉东的老婆从日本回来，这给刚刚开掘的爱河又罩上了一层阴影。

嘉东面对经过整容的老婆阿秀，已经陌生，感到有些窘迫。而那边的乃青从医院的化验单上看出自己已怀孕了。她到处找嘉东，打电话联系，然而电话里传来的却是嘉东老婆的声音，她惊呆了！

乃青终于与杜先生达成协议，决定去美国，嘉东赶到机场，飞机已起飞了。乃力猛推嘉东一把走远了。他哭了。他慢慢抬起头，仰望天空。一辆红

色轿车向浦东开发区驶去。

【评析与欣赏】

《留守女士》的故事发生在中国上海。出国热潮带来了一大批“留守者”。影片中的女主人公乃青是一位丈夫在美国的“留守女士”。一次，她邂逅了一位妻子在日本的出租汽车司机嘉东，他们从相识到互相吸引，直至坠入爱河，一度使乃青从丈夫背叛的阴影中走了出来，并使她从情感封闭中解脱出来。然而，乃青和嘉东间的情爱和海誓山盟，并没有彻底解决自身的孤独、困惑、失落和危机，乃青在丧失依附之后，决定去寻找自我的价值。这是当代都市人个体意识的确立并走向现代化文明自由的一个重要标志，这也是影片《留守女士》的最终立意，它决非局限于“留守女士”之范畴。

在人物处理上，影片把女主人公乃青塑造成一个“寻找自我，超越自我”的艺术形象。影片从乃青出发，组合 4 组关系，即乃青与嘉东；乃青与琪琪引发出琪琪与前夫的悲惨故事；乃青与乃力、文文；乃青与杜先生。影片围绕这 4 组关系，着重刻划了乃青的感情生活。乃青最后跨洋赴美，决非为去丈夫陈凯那儿夺回“爱情”，去“圆梦”，也不是由于阿秀回国阻碍了她与嘉东的情爱偷猎，虽然乃青抵美后会再度回到丈夫身边，但这是在她摆脱了自己爱情偏狭，情感生活软弱依附之后，对当代人类情感、人类情爱进行了重新认识，重新思考之后所作出的断然决定，因此，这是乃青爱情价值取向的一次升华，是她终于开始从自己身上寻找到情感依附的某种“自我实现”。影片中描写的“乃青的出走”与“嘉东的留守”，实际上是划等号的。乃青是在丧失丈夫、情人之后出走美国的，嘉东是在丧失了妻子、情人之后再度留守的。所以导演胡雪扬说：“如果说乃青出国找丈夫是虚的，寻找‘自我价值’是实的，那么嘉东留守国内也是虚的，而保持住‘自我品格’，不追求时尚，有着自己的生活、审美标准才是实的。”他又说：“所以‘出国’与‘留守’事实上均不重要，重要的是如何在自己选择的行动状态中完成‘自我实现’。”乃青出走，嘉东留守均是各自“实现自我”，走向现代化文明自由的一种标志。

在创作结构上，影片偏重于现代电影剧本结构，采用框架式而避开传统线性结构，这种空间思维方法，摆脱了对人物具体事件来龙去脉交代的必要，而随人物的心理情绪进行更深层次的审美考察。在影片中反复出现的浦东排列有序；方盒状的新村公房；复兴路青龙色的欧式公寓住宅和弄堂；新虹桥开发区拔地而起的现代宾馆和商厦等，构成了影片的基本空间框架，通过电影诗化的隐喻、蒙太奇镜头的组接，变得亲近而与影片主题产生内在的联系。

在摄影处理上，影片采用简洁凝重、典雅文绮的低影调冷色调的摄影基调。《留守女士》时间跨夏、秋、冬三个季节，在现实中的这段时间里，上海地区除受城市工业大气污染，还受夏季台风、绵延秋雨和初冬阴冷气候的影响。因此，影片编导摄影师在光线处理上，选择柔质光拍摄，实景内景也避开阳光下的大光比较，同样采取柔和的带有冷调性质的光线拍摄，这样的光线处理同影片的剧作情绪氛围是相吻合的。由于上海城市建筑随着岁月的风化已呈青灰色调，所以整部影片的色彩基调选为蓝色。它是一种典型的冷色，与物体的阴影部分及空间深度联系着，蓝色作为一座城市的印象。影片中女主人公乃青居住空间的颜色，也作为乃青的心理世界。暖调的黄色同蓝色对比而显得温馨，因此影片将嘉东的居住环境，百老汇酒吧内景处理为暖

色。蓝色与黄色是冷漠与温存同茫然与希望，这些寓意着男女主角的内心世界始终交织着情感的和谐与冲撞。另外，影片编导摄影师也拍出了浓郁的上海地域文化特征，在纪实的基础上融会一定的浪漫色彩。如影片中体现出来的一些造型特征：上海法租界时期的旧式洋楼公寓与新时期“改革开放”拔地而起的高层宾馆、别墅错落有致交替覆盖在上海人的生活中，这以女主角乃青的居住点最为显著；再有是改革开放下坐落于市郊的一幢又一幢层峦迭起的商品房高层建筑，男主角嘉东家就设置其中。这与乃青所居住的旧式弄堂公寓形成一个鲜明的反差。最后影片中不断出现一个崭新的、摩天大楼风起云涌的新虹桥开发区，这是中国人遥远的理想境界。总之，这 3 组造型楼，确立了整部影片的造型外观，它将把影片中的上海和上海人带入一个新旧交错，文明和传统更替发展的特殊时代。

在音乐处理上,影片将一部表现作曲家斯美塔娜歌颂自己祖国的作品《我的祖国》，贯穿于影片的始终，烘托渲染影片情绪。这首交响组曲在影片中出现 3 次。第 1 次出现是乃青、嘉东在音乐会一场戏，乃青第 1 次聆听《我的祖国》，第 2 次出现是乃青和杜先生在宾馆的酒吧里，背景音乐中，传出《我的祖国》的音乐。这两次出现，整体地表现了乃青的心理由一种依赖感，走向独立的过程。第 3 次出现，是杜先生为乃青办好了所有出国手续，此刻背景音乐中出现了《我的祖国》的音乐声，这寓意着乃青仿佛真正找到了自我的独立，音乐给了她一种震撼。这时的音乐已不仅仅是画面陪衬的音乐，而是在勾画起乃青的心理上的振荡，起到了画龙点睛的作用，表现出中国人在世界任何角落里都深深地刻着中华民族烙印，祖国永远是他们的母亲，从而体现出“留守”与“出洋”并非重要，重要的是我们这一代青年对祖国的热爱。因此说，《我的祖国》的音乐始终贯穿着影片。这为塑造乃青，描述乃青心理变化过程起了重要的作用。

饰演本片女主角的演员修晶双是小兴安岭的女儿，有着北国姑娘纯朴而又端庄的特征。然而她在《留守女士》中饰演乃青这个上海女性，演得那么真实、朴素、感人，她为影片荣获开罗国际电影节奖立下了汗马功劳。修晶双 1962 年出生于黑龙江，1985 年从上海戏剧学院表演系毕业后，在峨嵋电影制片厂工作，第 2 年调职于上海人民艺术剧院。1983 年在电影《暖流》中初露头角，以后主演《钢锉将军》、《魔窟中的幻想》、《把他们全杀光》、《血流》等影片，以及《十六岁的花季》、《王姑娘》、《东渡》、《甲肝 1988》、《都市风流》、《火种》等几十部电视剧和多台话剧。她主演的第一部电影《钢锉将军》获得 1986 年“百花奖”提名，1990 年又因在话剧《消失的雨点》中成功饰演了雨点，荣获上海市第二届戏剧“白玉兰奖”的最佳女主角奖。修晶双是一位冉冉升起的新星。

（凌振元）

推　手

1991 年　彩色片

摄制：台湾

编剧：李安

导演：李安

摄影：林良忠

演员：郎雄（饰朱老先生）王莱（饰陈老太太）黛化·史耐德（饰玛莎）王野同（饰朱晓生）

【故事梗概】

朱老是北京著名太极拳总教练，儿子朱晓生是电脑博士，在美国定居，娶一美籍女子玛莎，并育有一子叫杰米。由于中国传统的思想，他将父亲朱老先生由大陆接往美国奉养。屋子里，朱老在客厅打太极拳，30 岁的媳妇玛莎，是美国女作家，在书房用电脑写稿，神情凝重，文思不畅。

中午朱老把盖着锡箔纸的菜饭放进微波炉，炉内发出火花，玛莎冲进厨房打开微波炉将海碗取出。翁媳对坐，玛莎咀嚼无油无味的素菜沙拉，朱老津津有味嚼着肥腻的红烧蹄膀。午后，玛莎在书房写作，朱老在客厅窗前练毛笔字，朱老在客厅看武打录像带乏味，看京剧录像带较为起劲，玛莎走到电视机前，拿出一副耳机插入录影机，意思叫朱老用耳机听，朱老不悦。黄昏，朱老在门口抽烟，把烟蒂扔到草地上，玛莎捡回倒进垃圾桶。一家 4 口围着餐桌吃晚饭，杰米饭后看电视卡通片，朱老说美国的动画片，完全是怪力乱神，简直是鬼打架，玛莎说她的公公是武术大师，这还不够暴力，晓生忙着给两边打圆场，作辞不达意的翻译。在书房里，晓生剥葡萄给玛莎吃，玛莎抱怨，一个月来，整天跟公公在一个房间里耗，根本没有思考的空间，要求晓生把家搬迁到一个女友出售的大的房屋。

杰米在中文学校与许多小朋友学中文，朱老在太极班大教室，教一群学生练太极拳。一位气质高雅的陈太太，在里间教烹饪课。里间教室要整修，她要朱老叫两位学生，帮忙把里间包子笼等搬出来。在大教室右边，陈太太领着太太小姐们做包子，朱老在左边教推手的发功，一个胖学生上前试试，朱老瞄准陈太太放数百个包子的长桌，真气暗提，回身用右手往胖子左肩一拍，胖子应声往后飞退而去，摔在那包子上，桌垮包烂，众妇眷失声惊叫。朱老向陈太太陪罪，陈太太识破，罚他们收拾完了帮助包包子。两老拉近距离，原来陈太太于 1949 年跟丈夫去台湾，丈夫得肝癌去世，改嫁后，另一丈夫也命薄归天，现到美国女儿家里来住，每个礼拜送孙女来中文学校念书，她也到这里教人烹饪。陈太太伸手过桌拿一盒馅子，因右手臂有病手一松，那盒馅子眼看翻落下地，朱老眼明手快，半空中接住，馅子一滴不掉，送回桌上。陈太太和众人喝彩。

朱老写一手龙飞凤舞的字体，要赠给陈老太太补偿包子的损失。媳妇因报纸没登她著作的书评，精神紧张胃痉挛，朱老给按脉检查，大惊说是胃出血，晓生赶忙送医院抢救。朱老先生跟儿子去医院接玛莎，先把字幅送给陈太太。玛莎出院后一个黄昏，朱老戴耳机看京剧录像带，下意识地跟着大声唱起来，玛莎正在写作，按捺着光火，冷冷地站在朱老面前，他难堪地闭上嘴，到外头溜腿。晓生回来发现父亲失踪，驾车寻找，深夜朱老还没回来，

玛莎说自己一心想写东西，无法与公公沟通，晓生两面不讨好，一气之下，把饭桌掀了，又把厨房柜子里东西拉出来砸在地上。警察把走迷路的朱老送回来，翁媳清扫厨房地面，晓生喝得醉醺醺回来，在卫生间要呕吐，一头往浴室墙上撞，朱老与玛莎急忙把他拉住。

晓生约陈太太的女儿怡茜，各带父母及子女去河谷公园野炊，实际要凑合二老。朱老心知老了没人理了，自尊受损，留下字条给儿子，云：“ 老人家用不着你们赶，我自己会识相离开的。人说共患难容易，共享乐难，想不到这句话却应验在你我父子身上…… ”

朱老搬出了朱家，自行到一华人开的餐馆洗盘子，年老手脚不麻利，洗的碗盘跟不上需要，势利的老板给他工钱要辞退他，固执的朱老先生不愿离去。次日老板带来一个年青人接替他。老板和厨师、跑堂的都搬不动他，老板带来华人街的 5 个流氓，朱老几个轻灵动作，5 个流氓被摔得把整个厨房飞撞得七零八落。晓生从电视新闻上看到朱老被美国警察带出餐馆，塞进警车，予以逮捕。晓生在监狱里，跪在憔悴的朱老面前，要接他回家。朱老说要是有孝心，就在中国城附近租间公寓，让他一个人安安静静地存神养性。

晓生夫妇搬到较宽敞的新居，按朱老的习性专门布置一间客房，以备朱老偶尔回家来住。朱老在临近陈太太的老人中心大厦，带一群学生打太极拳。一天陈老太太买菜过来探班，并告诉朱老她也搬出来一个人住。和煦的太阳辉洒街头，陈太太自老人中心走出，朱老也走出来，迎着陈太太走去。

【评析与欣赏】

《推手》是台湾 80 年代后期崛起的新生代导演李安的处女作。

李安生于 1954 年，台湾屏东潮州镇人，祖籍江西德安县。1976 年毕业于台湾国立艺专影剧系，1978 年当兵后，留学美国伊利诺大学，获戏剧学士，1983 年获纽约大学（NYU）电影制作硕士，NYU 学生片《荫凉湖畔》得到台湾“ 金穗奖 ” 最佳剧情短片奖。1985 年毕业作《分界线》获 NYU 影展最佳影片和最佳导演，并在美国公共电视 PBS 上播出。1990 年以《推手》剧本得到台湾“ 优良剧本 ” 甄选最佳奖。1990 年与冯光远合作剧本《喜宴》，得到台湾“ 优良剧本 ” 甄选优等奖。

1991 年中影公司投资 1500 万元台币，放手让李安导《推手》。这部影片从编剧到执行、工作态度、思想模式，都是按照美国东岸小成本独立制片模式，在 24 天内拍完。李安在艺专和美国伊利诺大学，共经历了 5 年的戏剧训练，受舞台剧的影响较深，同时，也颇受好莱坞电影重故事性的影响。然而李安的影片中除了故事发展，节奏韵律按电影常规处理外，在形式上有自己的特点，诸如把大小各种环境当作舞台处理，镜头的运用和取景，剪接的节奏，都突出人物的心情和所处的情境。

近几年将华人在异乡生活的题材，转向探讨中国异乡人，在异国环境中挣扎生存的心理层面和实质问题的导演愈来愈多。例如华裔导演王颖在 1986 年导的《点心》，以流畅内敛的手法，探讨一名自小受美国教育的女儿，夹杂在婚姻与寡母之间的矛盾心情。李安的《推手》“ 没有沉溺在忧国忧民的飘零感上 ”，则是中国人“ 异乡生活经验的交集，切入观察大陆移民的生活适应问题，并扩大范围处理有西方人为主角的故事；除了探讨中西文化差异在年长中国人的难处，也触探西方对古老中国文明的态度。 ”（台湾影评人曾伟祯语）。影片主线以来自大陆的太极拳师父，由在美国奋斗有成的电脑

工程师儿子，接来奉养，与美国媳妇之间产生的冲突问题为主轴。编导一开始描写两个相冲突的角色，被锁在同一屋内，一个是中国老头，住到美国，言语不通，出不了门，整日在家里练气调神；另一个是美国女作家，又是老头儿媳，每日在家想写故事却写不出名堂。导演以流畅的平铺直叙方式，封闭式因果关系，表现来自不同文化环境的人，在一个家庭里生活，言语不通、习性互异，误会丛生，片头是朱老师父的手慢慢推伸了去，中国功夫、布鞋、墙上书法……金发的美国年轻女人，用电脑写稿……东方和西方，传统与现代，翁媳彼此观察，同桌各吃各的，各用各的中国碗筷和西式刀叉，食物也迥异，媳妇吃生菜沙拉，老父吃油腻的肘子、剩菜大碗米饭。两人争相跟晓生讲话，公公总以为媳妇告状，还有公公不喜欢美国电影动画流于暴力，媳妇认为公公的功夫武打才更暴力。没有更多的对白，主要以影像对比全然映现，在构图上别具一格，或者美国媳妇作为公公的模糊背景，或者公公充做美国媳妇的背景点缀，相互不搭调，两者有着内心文化认同的迷惘。编导试图试探不同文化背景的人在一起生活兼容并蓄的可能性。公公被警察带回，媳妇体贴相迎，公公清理地上碎片，媳妇也蹲下帮忙，表达了翁媳之间的谅解。公公无奈到餐馆打工，与受老板支使而来的唐人街太保打架，以一身武功运气，击退众人，又引来警察干预，被儿子领回家。自后，儿子要撮合陈老太太与朱老师父，两老有其自尊，不接受子女的刻意安排，各自离开了儿女。由于寂寞孤独等多种原因，互相扶持，重聚一堂，谱一曲黄昏之恋，而二位老人仍与子女分居，生活在中国城老人区，接受儿子一家一二个礼拜探望一次的美式温情，说明两种文化妥协后的无奈，掺杂导演对年长移民生活适应的悲悯心态。它让我们看到过台湾片中，在描述老人心境时，不曾注意到的层面——父母在子女面前，做为权威的尊严，随着老化及时代的演变，日渐消逝，对老人造成情感的危机。《推手》超越传统的“婆媳矛盾”情节，为现代中国式家庭悲喜剧，设立了一个新的环节。而这环节乃是取自美国的文化价值观：强调独立自主的个人主义。以夫妻为核心的美国家庭，压倒了中国以父子为中心，养子防老的依赖心态，三代同堂、家人团聚的愿望形成的困境，就必须藉由各立门户，独立生活的洋办法来解决；而且，这个美国式的结局，具有异地再生，迟暮之春涵意的乐观精神。从符号学上的意义来说，“推手”以老人太极拳法教授、养生，安身立命于天地之间的人生哲学，迁伸至一般中国人的处世态度：将外来的势力，柔软推出，化阻力为动力，安然自在。

此部影片基本以科学思辨，处理剧情因果逻辑关系，从成品上可以看出准确的戏剧点。影片人物组成上精简，老中少三代家庭，老一代是代表传统，第二代中西合璧，第三代已是西化的一代。从社会学来说，海外华人的结构、心理和文化表征正在发生着显著的变化。采取传统古典戏剧的叙述手法：铺叙、冲突、发展、高潮、转折与结局，符合观众的观影心理，导演虽然擅用隐而露的中性立场，观众仍感到剧中人物温馨，饶有情趣。

传统台湾片在处理中国式情感戏上，经常有任由情感，特别是悲伤之情，过度泛滥，毫不节制，淹没剧情结构。这部影片不同之处在于，对情感戏相当内敛自如，郎雄的表演，几乎都是清楚地点到为止，不是镜头适时的转到下一景，就是转到空镜，显得干净利落。它不像典型的台湾片，在处理类似情节时，会提供观众宣泄感情的时刻，它是将感情的建立及释放置于整部片子进行中。

影片摄影流畅、朴素，尤其自然光摄影技术极高，同步录音、配乐、剧本经营、利落的剪接及场面调度，找不到失手或失控的地方。这种高专业水准，可能与李安在美国纽约大学所受的严格电影专业训练有关，并且，毕业后在美国的电影公司工作了一段时间所形成的专业能力有关。同时，参与制作的人员，多为在美国任职的电影专业人才，得到美国电影界生产技术的支援，从编制到执行、工作态度、思想模式……都采用美国小成本独立制片体制，加上导演本人对中国文化内涵的熟悉，比起洋人更擅于把握中国人的内心情感世界，所以常能对那些典型的中国式情节，赋予一层新的面貌。可谓“中学为体，西学为用”成功的作品。它除了优越的制作技术所构成的叙事形式外，也涵盖了剧情内容在东西文化间所寻求的平衡。这部只有 50 万美金，24 个工作日拍成的电影，虽然在叙事电影的传统模式中并未跳脱出来，但试图重新在海外有限的条件下，在商业电影的轨道中支持下去，为台湾电影事业的建立，起了一个榜样的作用。

李安与中影合作拍摄的《推手》，获第二十八届金马奖最佳电影等八项提名，个人得最佳导演、最佳原著剧本、最佳剪接三项提名。结果李安获评审团特别奖，郎雄获最佳男主角奖。

（陈飞宝）

牯岭街少年杀人事件

1991 年　彩色片
摄制：台湾
编剧：杨德昌　阎鸿亚　杨顺清　赖铭堂
导演：杨德昌
摄影：张惠恭
演员：张震（饰小四）杨静怡（饰小明）张国柱（饰张举）金燕玲（饰母亲）

【故事梗概】

某晚，在建国中学夜间部念二年级的小四，躲在附近电影制片厂摄影棚黑暗的灯光架上偷看拍戏，被警卫抓到。小四后和同伴为分散警卫注意力，顺手摸走桌上长手电筒。小四在公园用电筒投照公园暗处，发现公教子弟的“小公园帮派”的成员“滑头”和一个女生接吻。次日，“滑头”的风流事传开，在篮球场小四被“滑头”狠揍了一顿。

一天小四约小明在冰室会面，“滑头”又带一帮人马要教训小四，失踪的哈尼穿着海军服突然出现，“滑头”一伙扭住小四，希望哈尼狠狠揍他一顿，哈尼却下令放了他。哈尼察觉内部“军心”涣散，“滑头”有篡权的野心，他准备联合“万华帮”以此应付内忧外患。哈尼对小明移情，小四也不记恨，哈尼要小四好好照顾小明，小四把哈尼当做心中的偶像。中山堂演唱会居然办得轰轰烈烈，有声有色。“滑头”带女友小翠参加，小翠却向小马献媚。哈尼单枪匹马向 217 帮挑战，山东摆出一副忍让的架势，站在马路旁谈判时，有一辆军车驶来，山东猛把哈尼往车前一推，哈尼当即死在车下。事后警方判定这是一桩交通事故。小明得知哈尼身亡，大病一场，回到学校，小四想积极面对自己情感责任，鼓起勇气，在军乐队练习嘈杂喧扰中向小明表示，今后他代哈尼照顾她，却遭到小明的回绝。小马开导小四，故意带他跟小翠到公园寻欢作乐，小四痴恋小明，无法接受别的女孩。

小公园帮联合万华帮，在一个大雨滂沱的黑夜，摸到 217 帮的老巢球室，大开杀戒。小四惊恐地用手电筒照到横躺在弹子房的尸体，以及还在挣扎、被砍的山东，拎着菜刀垂死爬过生命最后几步。

一天晚上，小四父亲被警署的人带走。原来有人密告小四的父亲有个老师在大陆，父亲受到审查，在警总关押了多天才释放回家，小四父亲苦闷异常，局里的职位也被解职。校医护士劝小四不要过早谈恋爱，小四叫她不要多管闲事，护士大怒，告到训导主任那里。训导主任挖苦了小四父亲，小四忍无可忍，一棒把训导主任头上的灯泡打碎，结果小四被开除学籍。

小四奔到小马家，要跟他算帐，小马问他：“难道你真的为一个女人和朋友翻脸？”小四恨恨地骂：“我不要听你这种公子哥儿的大道理。”小猫王居中调停，约两人在制片厂会面。小马没来，小四又遇到那个导演，导演问小明哪里去了，让小四转告让她快来拍片。导演说：“她真会演戏，说哭就哭，说笑就笑，自然得很。”小四冷冷地抛过一句：“真的假的都分不出来，还搞什么电影！”

被小马背信弃义激怒的小四，潜入小猫家偷来日本式短刀，到牯岭街的旧书夜市去堵小马，小马早先溜走，小明追了上来，小四将刀子藏在身后，

小明把小四手中的小刀抓出来，见是一把利刀，明白了小四的动机，问："你是来堵小马吗？告诉我，是不是？不可以这样的！"小四苦苦求她回心转意："小明，你所有的事我都知道，可是，我不在乎啊！……我是你现在唯一的希望了！就像以前的哈尼一样！这就是为什么你到现在还是忘不了哈尼……因为，现在，我就是哈尼！"小明说："你的意思是要帮助我来改变我，是不是？……你太自私了！想改变我（冷笑），我就像这个世界一样！这个世界是不会变的！你以为你是谁？……"

小明的话还没说完，只见小四一个突然的动作接近小明。小明张开嘴，没有声音，不知所措的表情。小四拔出刀，又用力地刺上了一刀，小四开始大叫："你不要脸，没有出息，不要脸啊！"小明想叫，但叫不出声，小四刺第四刀，小明抱着他，到第七刀，小明从小四身上滑下去，倒在地上。

小猫王到看守所探望小四，被警员拒之门外。他留了一封信和一盘录音带给小四，录的是他唱的《阳光灿烂的夏日》。信中说，他录自己唱的这首歌给"猫王"。"猫王"很高兴，说想不到在东方也有人喜欢他的歌。警员骂了一声："他妈的，什么东西！"把录音带扔进了垃圾箱。

【评析与欣赏】

《牯岭街少年杀人事件》是台湾杰出导演杨德昌的代表作之一。

如果说杨德昌在 80 年代导的《海滩的一天》、《青梅竹马》、《恐怖分子》，省视的范围一直据守在人物内心世界与周遭直接接触的环境，《青》、《恐》中尤其以迷惘的都市心灵，反映外界压力宠然巨大，由个人的渺小产生对自己或对环境的无力感，继而造成对人或对社会的伤害，对影响个人巨大的社会环境提出控诉，那么杨德昌这部影片以当时台北少年杀人事件的表面暴力，配合自己外省人第二代的经验，重理那一年代面貌，企图重新审视历史，是人文寻根时的重要溯源方向。这种现象在文学界已有人开拓，在电影界侯孝贤的《悲情城市》已有突破，杨德昌继往开来的耕耘工作，是台湾电影创作的重要史纪。

杨德昌藉当时轰动一时的少年杀人事件，勾绘出那个时代物质匮乏，白色恐怖底下精神压抑，西潮文化开始浸入的迷惘绝望社会基调，杨德昌以丰富的声音与视觉组合，重新建构了 60 年代的面貌。独到的现象剖析与深刻的政治暗讽，直指 1949 年以来，台湾政治、社会、文化迷狂现象的核心。1949 年以后，一大群由大陆移到台湾，不同省市区域、地方文化，在这窄小的空间里互相干扰、互动、箝制、压抑所产生的影响至今，此种社会变貌在台湾文学作品都有很多层面的描述、解释。《悲情城市》以本省人的心态来看 1945 年至 1950 年，这段对台湾而言至关重要的转折历史，而 1960 年前后台湾政治经济转型期的历史，仍留下空白，尤其以外省人眼光看这段历史一直没有，电影上近乎空白。《牯岭街少年杀人事件》的出现，为那个时代做了补白的工作。

杨德昌勾勒出外省人的处境地位和部分人的生活样貌，小四父亲是公务员，母亲是代课教师，属于低下公薪阶层；国文教师、挤在眷村的小明舅父，钻营油滑的上海人汪狗，他们多是卑微的市井老百姓；而只有马司令才是既得利益者。

电影记录当时青少年的生活样态，升学压力，对外资讯、交通还封闭的 60 年代初期，物质匮乏，白色恐怖剥夺了成人意见表达的自由，校园军训规

制着青少年的行为模式，空气里似乎永远弥漫着某种郁闷压抑的气息。求知和心灵空虚的青少年一代，他们没有远大理想，孤独地成长，苦闷地在西门町电影院约会，泡冰果室，打弹子。

杨德昌重视影片结构，设计周密，擅于营造某个画面或某个概念的多义性。人、物、景搭配恰当，感情和整个创作架构非常密切。场面处理得干净、利落。他使用前呼后拥及穿插法，有的事前面先用一点，后面再涌出。比如哈尼的出场，先藉别人口中的传述，来烘托这个人物，等到酝酿成熟才让他出场。类似《红楼梦》的手法，给人强烈的印象。

杨德昌还把音乐中的和声应用到电影结构中，重景深感，在画中人物对话时，不会抹杀外面的车声，前景主角有戏，后景的烘衬也必然要有别的景或人搭配，也擅长用长镜头和广角镜，在一个镜头内能容纳更多的信息。

在细节方面，对青少年、成人角色的处理，颇为特别，它一方面使他们面貌模糊，同时又使他们很清楚，外表上穿着、打扮、口音、帮派都清晰，正好符合那个时代社会现象，就是个人是在混乱的状态，只有看到不同地域、省籍的多文化冲突。在成人方面，基本上把那种愤怒、无奈的父亲角色，及认命、无奈的母亲角色呈现得非常清楚。

影片除保有杨德昌过去作品静止的画面、辩证式的景深、丰富质感的魅力，还在于表面上看起来松散的情节，一旦各段情节整体合拢后，传达出 60 年代初某种徨惑、压抑、焦虑等内在心态。

这部电影的工作人员和演员，是第一次参与电影工作，受过台湾新电影启示，演员不少受过台湾艺术学院的正规训练。由杨德昌发掘的男女主角张震、杨静怡，恰如其分地自然表演，在台湾年轻演员中有着少见的质感。为台湾电影培养新人开辟新的途径。

此部影片骨干很强，配角比较弱，可能导演为了要符合角色之间的互动方式。

（陈飞宝）

牡 丹 鸟

1991 年　彩色片
摄制：台湾
原著：陈烨
编剧：黄玉珊　陈烨
导演：黄玉珊
摄影：樊志鸣
演员：苏明明（饰许婵娟）陈德容（饰城书琴）林伟生（饰郭纯夫）高捷（饰城炳家）韩森（饰李岗）简远信（饰黄金水）王一正（饰王一正）

【故事梗概】

故事发生在台湾南部盛产牡蛎的小镇，采蚵女婵娟娇俏端庄，追求她的青年很多，其中追得最紧，也颇得婵娟好感的是黄金水，他憨厚、勤劳、朴实。另一个倾慕她的是米店的长子城炳家。炳家游手好闲，生性风流，人虽然诙谐好客，却无一技之长。

某日，金水骑自行车带着婵娟前往蚵寮途中，不慎摔伤，金水忙送她前往当地私人“郭家诊所”就医，负责诊治她的是自日本学医归来的院长公子郭纯夫。纯夫不仅行医，还酷爱美术绘画，在家中另辟有画室。婵娟为纯夫的文人翩翩风度所吸引，不顾小镇的闭塞风俗，保守意识，做纯夫画室的人体素描模特儿，这在小镇引起一阵骚动。

郭纯夫在父亲的安排下，与制糖会社社长之女樱子结婚。当日，小镇郭家嘉宾云集，是小镇难得一见的中日联婚。

婵娟见纯夫结婚，心中十分伤心，甚至迁怒金水。城炳家替婵娟家还清一桩久悬的债务，赢得婵娟母亲的感激，城炳家乘机托媒人到婵娟家提亲，并给一大笔聘金。婵娟无奈，只好听从母命。

婚后，婵娟仍然念念不忘对郭纯夫的爱慕之情，郭纯夫的赠画《少女与花》仍挂厅堂，婵娟与炳家过着貌合神离的夫妻生活，城炳家每每回到家里，即使诚心买衣料给她，婵娟反嫌多花钱，见妻子若有所失、应付的神态，城炳家十分恼火，并把《少女与花》踩在脚下。夫妻间相向冷战，使女儿书琴、儿子书城心里笼罩阴影，他们也习惯了家庭平素的冷漠的气氛。

此时台湾实行“三七五减租”及“耕者有其田”的和平土地改革，使佃农得到分期付款的土地，有多余地的地主将出售土地的资金转向发展工商。黄金水也奉父命与邻镇女子成婚。炳家得不到妻子的真爱，精神空虚，到酒家找妓女陪酒作乐，家道中落。某日午后，小镇上滂沱大雨，城炳家烂醉如泥，跌到大排水沟溺毙，等婵娟和女儿赶到，只见城炳家横尸沟旁。小书琴心里觉得父亲的死，母亲应负责任，对母亲渐生不满。

炳家去世后，婵娟举家迁至台北，经营成衣加工厂。婵娟拚命工作，期望藉此忘记过去那段感情的创伤，抚养一对子女长大成人。书琴在唱片公司担任企划，和制作人李岗过往甚密。李岗是一位具有音乐灵性的青年，缺乏稳定性，有时像团火，有时却很冷酷，不爱受拘束。一个叫 Tinag 的女孩，被他冷落后割腕自杀获救。书琴和李岗个性截然不同，书琴对李岗十分迷恋。婵娟工厂订货太多，女工人又不和睦，影响了给一家建设公司的交货，婵娟

只好亲自向那家公司老板道歉，孰料，那家公司的老板就是黄金水。两个青梅竹马的老情人重逢。金水告诉婵娟，他的太太已过世，他对婵娟的爱意并没有随时间流逝、年龄的增长而减淡。而婵娟仍然活在对郭纯夫的爱梦中。一日，是城炳家的忌日，书琴回家，只见书城像荒诞派青年，随快节奏激越的音乐，用脚乱涂地上的油彩作画，说是在进行旷世创作。书琴见母亲还不回来摆供品烧香祭拜父亲牌位，十分不满。婵娟急匆匆赶回来，忙不迭地解释。

纯朴的青年王一正，参加书琴企划的演唱活动策划，对书琴颇有好感。婵娟对书琴带到家里来、留着女发、阴阳怪气的李岗不表好感，劝书琴说李岗不适合于她。书琴对母亲更生怨恨，说父亲是被她害死，并一气之下，干脆搬出去与李岗同居。李岗从婵娟母女那里获得灵感，写了一首古典悠怨的歌曲《梦中相遇》。为电视台制作的 MTV 节目别开生面，让新歌手杨笛坐大汽球边徐徐降落边唱，演唱会上歌手茜茜迟到，李岗应急唱了自己创作的《梦中相遇》，赢得歌迷的喝彩，李岗拥着杨笛，杨笛以吻李岗作为回报，书琴见到怅然若失，回到与李岗同居的住宅，赫然发现杨笛在里面洗澡。有一天上班，老板突然通知书琴，叫她将手头的企划案交给李岗做，将她调到另一企划部。她知道这是李岗的意思，无法接受这个委屈，自动辞职不干。

受到书琴指责后，婵娟去看从外国回台湾作学术报告的医学专家郭纯夫。可是郭纯夫已记不起她，而且还有其夫人陪伴。婵娟心头涌起莫名其妙的失落感，独自踯躅街头。她搭计程车时，看到金水自酒家出来，被妓女簇拥着坐进轿车，往风化区北投开去。婵娟幡然醒悟，觉得女儿指责她害死城炳家句句是真，她带着内疚，来到炳家的墓园，将当年郭纯夫送她的画《少女与花》烧毁。

书琴到酒吧借酒浇愁，金水寻到劝她回家，书琴不回去，说要跟他在一起，被婵娟撞见，金水追出来解释，待他再回到酒吧，不见书琴的踪影。书琴返家之后，服食过多安眠药，梦中她牵扯开窗帘，飞进来一丛黄菊花，窗旁的母女交臂而过。原来关称为爱情鸟的牡丹鸟的鸟笼里放的是她熟悉的几张模糊的照片，她跑过地上两边点着蜡烛的通道，看到她母亲、纯夫穿着婚衣坐在抬轿上，她爸爸侧眼看抬轿远去……现实中，金水驾轿车停在城炳家旁，踩过焚烧未尽的画纸。在警车声中一正和医护急急忙忙抱着昏迷的书琴进救护车，书琴获救。一正、婵娟守候在身旁。书琴醒来，抱着婵娟哭说要回家，金水送来菊花，告诉婵娟他为她在淡水看好了一家工厂。婵娟、书琴这对母女，终于在各自的梦破碎之后，真诚面对彼此和生活现实。书琴经过台北繁华商店，看电视墙上 MTV 是韩森制作的节目，似有所思。在街旁，一正为她打开轿车门，他们融入现代台北车水如流的夜景。

【评析与欣赏】

《牡丹鸟》导演黄玉珊站在现实角度，用女性眼光，表现女主角细腻、丰富而复杂的内心世界，观察、记录台湾女性情感的迷惘和觉醒。

50 年代至 70 年代，具有台湾美学意义的作品中，女性多无法冲决“三从四德”、“神权”、“族权”、“夫权”等封建纲常礼教、资本社会金钱、权力对自身的毒害。痛切控诉封建传统文化对妇女束缚和压抑，导演把满腔的挚爱和同情倾注在对那些柔弱无助的不幸女人命运的关注上；讴歌那些深明大义、博大胸怀、贤慧的女性，企盼通过艺术形象，发掘女性传统许多美

德，现代意识的烛照，良性循环，使女性朝着至善至美的方向迈进。

处理女性题材见长的黄玉珊，台湾澎湖人，生于 1954 年，1976 年毕业于政治大学西洋语系，1977—1979 年间，任大众电影公司及中影公司《汪洋中的一条船》、《小城故事》、《早安台北》的场记及副导。1982 年获美国纽约大学（NYU）电影硕士，回台湾先后任教于世界新专及中国文化大学电影科系，为公民营影视公司拍《阳光画家吴炫三》、《四季如春的台北》、《文化长廊》。先后导演舞台剧《蓝与黑》、《哭与笑》。1986 年担任台北国际影展策划，给旧金山 KTSF 电视台拍《蜕变中的台湾》。自 1988 年起黄玉珊作为女导演执导别具一格的女性电影三部曲：《落山风》（1988 年）、《双镯》、《牡丹鸟》（1990 年）。《落山风》改编自台湾当代作家汪笨湖同名小说。讲的是一位被婆婆诬为不能生育的素碧，在宗教禁欲的尼姑庵修心，与被迫赶到山寺静心读书的钱少爷文祥，发生超伦常的性关系。《双镯》是福建的作家陆昭环在 1986 年《福建文学》发表的一篇小说，描写福建惠安传统陋俗底下两位女性情感世界，技艺圆熟。《牡丹鸟》由台湾 “ 新闻局 ” 于 1988 年奖励的当代女作家陈烨电影故事《黄金之旅》改编而成。先是写成电影分场剧本，尔后再出版小说。《牡丹鸟》的技巧和意念较前两部完整，较能呈现当代台湾一部分职业妇女的心理历程。由于它是出自女导演的作品，有其代表性。

《黄金之旅》跨越台湾 30 年的社会变迁，藉着许婵娟早年一段错综复杂的爱情，呈现三个家庭的起落兴发，以及传统价值观念，面对现代意识的冲击。电影把握原著的精神，但它已跳离个人传记的表白。时空从 50 年代的南部小镇到现代台北。藉母女心结的冲突、矛盾，凸现母女同样恋情，各自的爱情由憧憬、挫折、纠缠、转移、幻灭而觉醒的过程。前半部是以婵娟嫁给所不喜欢的城炳家，以炳家醉酒溺水而死告一段落。这是前半部的主情节线。副线是女儿书琴受父亲纵爱，而产生的恋父情结，因母亲心有别恋造成父亲自毙，导致小书琴对母亲怨恨。处于台湾 50 年代农业社会传统家庭中的少女婵娟，与郭纯夫、黄金水在教育、经济生活水平，以及传统的道德习惯上均有差异，婵娟的恋情只能埋在心里，不能不受命运的拨弄，阴错阳差地嫁给米店老板的儿子城炳家。后半部故事发生在 80 年代现代化的台北，由婵娟的恋情描写转至婵娟、书琴母女不同的恋情并列、交叉发展。爱与被爱，迷惑交替，难以梦醒的人生经验。

后半段婵娟已是单亲家庭的职业妇女，但她仍然活在梦幻的情感世界，家里仍保留着郭纯夫给她画的《少女与花》，未曾另嫁。因她的成衣加工厂的业务关系，偶然的机会与痴恋她不渝的金水相遇，金水重燃起对她的追求，而她仍然对郭纯夫有所幻想。而书琴是现代职业女子，她没有受世代传统礼教的束缚，独立自主，敢爱敢恨，能坦然追求自己心中的白马王子，并委身于心中的恋人。她对李岗感情执著，为他做这做那，甚至把少女最珍贵的贞操奉献给他，为他可以离家出走，与母亲冲突。最终母女俩的追求都成为幻影：婵娟从报纸上得知郭纯夫返台湾讲学，找纯夫，纯夫的脑子里已没有她这个昔日乡下小镇女子的记忆，而痴恋她的金水，没有得到她的回应，也只能在妓女的推拥之下，到风化区发泄情欲。母女回过头来醒悟到自己一生的爱情原来只是一场梦，母亲在亡故的丈夫坟前焚烧纯夫给她画的肖像，似向亡夫致歉。至于书琴，看到李岗事业有成之后，移恋别的更具现代感的女子，心中的偶像倒埸，精神崩溃，最后醉倒在酒吧间，甚至产生委身痴恋母亲的

金水的思想，当一切都破碎，甚至连工作都辞掉，失去生活的理想和目标，最后以饮药自杀来自我解脱。上述母女的情感、观念有着鲜明的不同，带有时代的特点。婵娟属于过去农业社会时代传统女性的恋情，着重表现在情意上，其梦想间接、含蓄，书琴是属于现代女性，着重于情欲的挣扎，其情感的流露直接而赤裸，书琴对母亲的恨意直陈，对李岗的情欲是一触即发，开放坦诚。但她无法理解母亲少女时代的情丝和处境，使她陷入一种若有失落的傍徨。导演又运用过去和现时的对比艺术手法，如婵娟去看从外国回来的郭纯夫之后，在街上行走时表现出的那种廖落惆怅，与纯夫为她作画，及金水带她到郭纯夫的乡间诊所看受伤的脚，和一对在笼里的牡丹鸟等意识流的闪回镜头，又被在街道上围着她周围踩溜冰的男孩弄得不知所措，非常愕然，恰当地表现了婵娟生活在现代却对过去的留恋，有掰不开的情怀。最后金水到她家作客，书琴自杀未遂，追求书琴的一正、爱书琴的母亲围在书琴床边，隐喻母女经过情感波折，亲情的复归和爱情重获的希望。

纪实性和象征主义、现代派的手法相结合，是本片的一大特点。

在拍摄过程，导演刻意要求美工、摄、演等从戏剧化的情节走出来，代之生活化，纪录性，以较多繁复的场景、事件、人物，表现主角社会生活环境的纪实性、流动感。所以无论乡间小镇或现代台北，从影像和场面调度，人物活动环境，都看出实景拍摄呈现出来的真实感，人物内心情感挣扎是以往和当今的台湾妇女所经历过的。所以人们看到电影中的人物是现实中存在的，不是任意杜撰的，具有可信度。同时，黄玉珊也试图，充分发挥电影视觉形象的包容和多样，表达内蕴上的潜能，利用蒙太奇的剪辑，处理两代女性情感遭遇。叙事中戏中有戏，戏中套戏，采用意识流回溯的套层结构，诸如婵娟在台北 20 年后重逢金水，回忆当年金水骑自行车载婵娟时摔倒，到纯夫诊所疗伤，引发婵娟对纯夫的暗恋，一改传统电影平铺直叙的格调，使得影片故事不至于呆板。如果说影片五分之四篇幅的叙述是带纪实性，那么在最后五分之一，尤其书琴一场梦境，是带实验性的象征主义、现代派混杂的手法，反映书琴情感世界的焦虑、游移和不安，潜意识的恋父情结，可说是一种替代补偿的心理，弥补她现实中遭遇的挫折和压力。母亲的焚画仪式和女儿的梦境相呼应，想遗忘的又被唤醒，以为结束的又重新开始，向日葵象征的来自父系社会的爱，爱情鸟幻化为白纱想要逃出旧宅的阴影，却离不开那有形无形的牢笼，整个梦境是这部电影没有答案的答案。结尾的拥抱、宽容和接纳，迎合了观众希望圆满结局的观影心理。

导演不希望重复以往传统电影编年史叙述模式，在剧本结构上，《牡丹鸟》比《落山风》、《双镯》缺少了一个很明显、很强烈的结局。影片除苏明明是职业演员外，主要不是靠大明星取胜。她指导演员没有固定的模式，有时让演员尽情表现自我，有时则让他们忘却自己，表演做到收敛，激发演员的表演创作意愿，从容地诠释角色，而不是想象自己应该被捏成某种固定角色。

在造型、灯光设计上，除写实外，还尝试形式主义的手法。电影音乐不同年代时空，以强烈的闽南语歌曲，与同代旋律形成强烈对比，与整部母女情感含蓄、表露，保守、开放相呼应。用许景淳主唱的闽南语歌《真想要飞》、韩森《梦中相遇》，及赵一豪的《震动》、《改变》，他们或是轻盈浅唱，或是狂野呐喊，或是低喟沉吟，使整部音乐多样化，衬托剧情，凸现人物性格，虽然歌曲似嫌过多，也分散了观众注意力，但对于进电影院观看电影的

人多是青年而言，从商业考虑，尽可能做到了艺术与娱乐相结合。

（陈飞宝）

胭　脂

1991 年　彩色片
摄制：台湾
原著：亦舒
编剧：万仁
导演：万仁
摄影：杨渭汉
演员：苏明明（饰杨之俊）吴佩瑜（饰杨陶陶）陈俊生（饰叶台生）林翠（饰外婆）曾江（饰叶成秋）

【故事梗概】

杨之俊在台北一家装璜公司，她 17 岁时候，一位叫英念智的老师给她辅导功课，产生忘年师生恋，英念智移居另娶，之俊生下陶陶。

陶陶长到 17 岁，无拘无束。一天之俊陪成秋打网球，成秋告诉之俊他有一幢房子，要之俊来装璜，顺口说陶陶要参加选美。之俊回到家追问陶陶此事，之俊母亲说这有什么不好？当年在上海如果有选美，她也会参加的。

回到家里，陶陶对妈妈说：叶叔叔不错，跟妈妈蛮配对。之俊说那是不可能的，台生小她四五岁。之俊再三嘱咐不准陶陶参加选美。陶陶说要像叶台生叔叔那样，到美国学服装设计，要妈答应她向叶叔叔学英文。之俊说不知道人家愿不愿意！

之俊在电视中见到陶陶参加选美，回到家里对陶陶说因为看父亲外科手术没去陪她，向女儿道歉。女儿反唇相讥，要妈妈不要管她，说妈妈生下她每分每秒都在后悔。之俊说：“17 年前没后悔，17 年后也不会后悔。”突然女儿告诉之俊，自己怀孕了，是跟母亲不认识的人，之俊不相信自己的耳朵，女儿对妈妈说自己已拿掉了不用耽心，之俊翻开陶陶被褥想看，陶陶拉起棉被把自己身体裹得更紧。

之俊与母亲、叶成秋送陶陶上飞机赴美国工作，外婆交代陶陶到了美国见到她爸爸要打电话回来。之俊的母亲坐进成秋的轿车而去，当之俊钻进自己的轿车，传来台生的活动电话，说找那老的一位杨小姐，又不言语。之俊的轿车在高速公路上北行，台生的轿车紧跟，尔后是红色敞篷的轿车，3 位提琴手拉着抒情的音乐……

【评析与欣赏】

万仁自 1987 年导演《惜别海岸》之后，有 4 年时间没作品，经过两年时间的资金筹措和人事器材的筹划，中影在万仁获得台湾电影事业基金费资助下，让他导这部影片。万仁，本名万仍，原籍福建晋江人，生于 1950 年，毕业于台湾东吴大学外文系，是美国加州哥伦比亚影艺学院电影硕士，执导作品有：《儿子的大玩偶》（第三段）《苹果的滋味》、《油麻菜籽》、《超级市民》、《惜别海岸》、《胭脂》。

《胭脂》由万仁亲自改编自香港作家亦舒的同名言情小说，原著叙述香港社会一个没有男子的女性家庭，祖孙三代，人生道路各不相同，爱情波折出人意外。34 岁的杨之俊，没有经过热烈的初恋，却在 17 岁生下女儿，自此后怨恨绵绵、对婚姻爱情心灰意懒，鬼使神差，偏偏碰上了颇具学识却是

花公子的叶世球，两人恩怨悲喜，若即若离，叶转而去追求她的女儿、港姐亚军杨陶陶。这位新一代的少女，先与男模特儿两心相悦，后与许导演两情缱绻，最终与风流倜傥的叶世球联袂而去，正式向杨之俊求婚的竟是母亲几十年来的老情人叶世球之父、大商家叶成秋……。万仁一直被认为擅长描写社会中下层面小人物的生活，而在《胭脂》中，他将原著的时空背景由香港改为台湾，当代台湾祖孙三代女性，跟一对父子之间复杂微妙的感情关系，具有爱情通俗剧的元素。万仁一反以往的作品，《胭脂》的故事纠葛于两对母女、纵横三代人之间，其情节反映时代变迁，又不同于万仁以前的作品中《油麻菜籽》的传统和宿命。女主角杨之俊夹在代表传统的母亲与代表现代的女儿之间，她既来不及攀住传统的尾巴，又抓不住下一代的新潮，要吃力背负上一代的包袱，又要努力调适下一代的重负。她代表最尴尬的一代。影片以中产阶级、生活条件不错的单亲家庭为故事中心，并对男女之间的感情刻划较以往细腻。藉女主角与其母其女、三代间的爱情与家庭，爱与恨，矛盾与谅解来描绘 90 年代台湾都市新女性。导演依然延续他过去的艺术风格，电影里的人物自觉或不自觉地身处于困境之中，并努力地调整在这种困境下的心情和感情。编导刻意用清淡雅致的方式来说故事，抛弃了一般同类影片的煽情滥情，企图藉此提高全片的文艺层次。

《胭脂》是一部对爱情、亲情与友情都有另一种解释的故事，同时对现代都会单身贵族、单亲家庭及不婚妈妈的现象提出危机与转机。编剧以闪回的方式铺陈三代母女为主轴的感情世界，再以副线人物与主轴线构成网状，心理层面关系复杂，每个人都承受来自他人爱情事件所衍生的压力，情绪随事件渐层发展，收放自如且简洁有力。这部难缠的女性故事，是台湾现实中产妇女家庭样态的取样，它表现的还是整个台湾社会。

影片以之俊和台生的情感发展为主线，以之俊意识流回溯她与家庭教师的恋情，以之俊继母的回忆、台生父子的回忆叙述交代杨家和叶家老一辈的爱情纠葛，恩恩怨怨。导演把一个完整的故事，通过追叙、闪回，故事里又有故事等套层多重结构，交代一个祖孙三代女性和一对父子的情感交结，各自的生活道路，和心路历程。说明到 80 年代以后，被传统束缚的台湾上下代，已摆脱了宿命的包袱，找到了她们生活的价值与方式，而年轻一代永远不受拘束自有主张；最尴尬的反倒是三四十岁的那些人，夹在时代嬗变中，被动地随着潮流走。剧中未婚妈妈杨之俊在单亲母亲的教育下，长大后自己也因为一段不成熟的感情，成为单亲的妈妈。面临为人母、为人女的深刻感慨，个性好强果决独立自主，而情感又纤细，为生活把自己包装于感情之外，努力为自己挣得一片天空。她无法挣脱传统价值观念的束缚，非常无奈。有一天，她母亲当初的情人叶成秋和他的独子叶台生突然出现，使得祖孙三代的 3 个女人，陷入感情的困境。杨之俊和她的女儿陶陶情不自禁地喜欢上这对父子，但叶成秋父子，却都喜欢上杨之俊。

之俊的母亲（陶陶的外婆），当年与男友分手后，从上海来到台湾，一手抚养大与杨又章生的女儿之俊，虽然历经了大富大贵与流离颠沛、起起落落，但仍然不改当年在上海时的小姐的娇贵和追求幸福的努力。

之俊的女儿陶陶，这位有着集外婆和母亲的宠爱于一身的少女，是这个家庭青春与快乐的来源，但是，从小在一个没有男主角的家庭中成长，虽然外婆、妈妈的爱弥补了父爱的不足，但是这个家庭似乎受到某种引起残缺爱情的诅咒，在外婆的老情人及他的独子出现后，这对风度翩翩，气质不凡的

父子档，爱上了她的妈妈，而她对叔叔辈的、妈妈情人的叶台生倚恋，使得原来地基已不稳健的城堡——三代祖孙女性家庭，为之地动山摇。最后她到美国求职，去见生身父亲，追求自我生活价值。

影片采用意识流手法，杨之俊潜意识闪回的黑白回忆片段：一、之俊生日在公司办公室外，台生刻意安排 3 个提琴手演奏生日快乐时，她回忆起头靠在家庭教师念智后背美好的情景；二、是在台生家研究装璜，台生安排 3 个提琴手演奏，之俊与台生相搂曼舞时，她回忆起念智抚摸自己的肩膀；三、是台生到之俊家里教陶陶念英文，之俊回忆念智教她英文，之俊头靠念智的肩头……；四、是她去医院探望父亲回来与母亲争吵后，回忆她生下陶陶后，小刀割腕自杀倒地。叙述之俊对念智的难以忘怀的感情，在母亲的压制下产生的爱情悲剧。这种黑白回忆片段与现实生活中，之俊和台生之间恋情的发展，交叉并行，使用段落并列蒙太奇剪辑，细腻地刻划之俊处于传统世俗、与现代观念之间，内心感情的挣扎，对过去与教师的师生之恋是强烈的，但又很模糊，现实中对台生的感情由共事的晚辈看待，触及感情由排斥、徘徊，到容纳，其情感色彩由淡渐浓。过去时空、现实时空交替，以及台生的回忆、继母的回忆交代，使得这部电影三代母女与一对父子的感情纠葛繁而不乱，清晰明了，在台湾电影中的同类题材，其娴熟手法实属少见。影片整体风格而言，注重写实主义，人物是现实取样，场景呈现出都市生活样貌，包括整个台北新老繁华的街区、高速公路、机场，诸如台北的车潮、快速的台北都会生活节奏，社会生活的现代感、流动感，拍得比以前通俗。加上诸如 3 个提琴手在之俊生日、给成秋装璜房间之俊和台生曼舞、送陶陶离开机场后在敞篷轿车上演奏音乐，都带有浪漫的情调，渲染角色情感色彩，增加艺术品味。

影片的另一艺术特色是，均衡的画面构图，和主要演员自然、生活化的表演，使此部影片呈现出万仁电影中少有的美感。如果在万仁的《油麻菜籽》里擅于用平实寓意象征的电影语言，以及长镜头运动的恰到好处，甚至如妙笔生花。那么万仁在《胭脂》中仍然维持着一种平和、朴实的艺术风格，在构图上讲究意象、均衡，主角位于画面的位置多与角色的内心情感相联。也表现了现代大玻璃室内与室外的隔膜，人际关系若近若远的疏离。

可惜影片对于故事本身的剧情架构仍采用一厢情愿的安排，并且对主要角色的心理状况也欠缺深入刻画，因此使这部拍得相当漂亮精致的影片，显得说服力薄弱。

（陈飞宝）

黄袍加身

1991 年　彩色片
摄制：台湾
编剧：许仁图
导演：邱铭诚
演员：王一亚（饰洪金生）叶金真（饰采凤）张嘉泰（饰高文雅）

【故事梗概】

台北都市，高楼耸立，街上车水马龙，四处充满着繁华景象。在市区某各式汽车如流的大桥下，有一群每日到此寻找零工的弱势族苦力。

某天，每天过着争工抢工的苦力群中，出现一名陌生的脸孔——洪金生。金生小时父亲带他到庙里求神算命。解签者说他是“黄袍加身，众人跪拜”的皇帝命。金生憧憬着飞黄腾达的一天，但缺一技之长，辗转换业，无法找到如意的事干，只好沦为争一杯羹的苦力。

金生初到台北桥下讨生活，不懂得当地龙头老大索费规矩，因而被地头蛇角头手下围殴辱打。人数众多的临时工人，却袖手旁观，眼睁睁地看他被殴打，无人敢向前伸张正义。事后不久，老苦力洒空醉过马路，差点让车撞毙，金生飞身舍命搭救，使洒空遂免其难，让讲义气的鸟秋另眼相看，拉金生入伙，初次派他扛黄豆，力薄的金生滑倒在地，丑态百出。

一天金生工作不顺遂，又受黑龙欺凌，漫不经心步入妓女街，遭妓院保镖拉入妓院。在妓房等候中，金生赫然发现雏妓采凤，竟是他初到桥下当晚，在面摊碰到的被流氓追捕时有求于他，他无力搭救的女子，好不惭愧，把当时捡拾的采凤的钱包还给原主。二人谈及身世，同命相怜，成为知己，精神互有依托。

某日，来寻短工的国雄又吹嘘如何嫖采凤的风流事。金生好生忌恨，痛殴国雄。金生神情恍惚，工作中失神，使苦力头勇仔摔断了腿，勇仔生活发生困难，工友接济，大家对金生疏远。

金生工作无着落，心情廖寂，路过葬仪社，葬仪社做道场。老板拉金生充任，金生到丧宅，穿上黄色道袍，又见孝家跪满地。金生此时此景，忽想到应了自身的黄袍加身的签语，遂骤然泪下。

金生心系采凤，鸟秋提议找高文雅议员帮忙。高议员为获选票，口头承诺，并贿赂工头、妓院鸨母动员苦力、妓女为其投票。金生叫采凤藉投票之机藏在鸨祖神像的香案下，事后逃出妓院。孰知，采凤被鸨母跪拜求签时逮住。被拉下痛殴一顿，关进铁笼。

当地政府藉整理市容，要将桥下改为花市，苦力为了生计，集体抗阻工程施工，高议员为了自身利益出面假惺惺出资补贴。洒空撞车身亡。

众苦力聚集到洒空家，洒空嫂说，是受黑龙诱骗保险金，被威逼故意撞车自杀。群愤激起。驾灵车找黑龙报仇，追到议员家算帐。苦力们先与小流氓冲突，议员无路可逃，用大哥大招来警察。在追逐扭打中，被囚的采凤被救出，最后是金生与穿婚纱的采凤在绿草地上相拥唯美的画面。

【评析与欣赏】

《黄袍加身》是台湾青年导演邱铭诚的名作。邱铭诚台湾台南县人，生

于 1952 年。台南一中毕业后考入台湾世界新闻专科学校影剧系电影科编导组。毕业后曾参与美国《台湾稻米》纪录片的导演助理等职。70 年代 10 年间，他当过舞台剧演员，道具、服装管理，《东边晴时西边雨》、《追赶跑跳碰》的助导。《无情荒地有情天》、《源》的副导。1980 年起为他从影第二阶段即独立导片时期，先后导演长故事片《大地勇士》（ 1980 年）、《热血》（ 1981 年）、《女学生与机关枪》（1983 年）、《进攻要塞地》（1984 年）、《在室女》（1985 年）、《小镇医生的爱情》（1986 年）、《白色酢浆草》（1987 年）、《魔鬼战士》（1988 年）、《我在死牢的日子》（1990 年）、《黄袍加身》（1991 年）。从上述导演经历可见，他在台湾本土电影环境中成长起来，其导演描绘的人物或事件，都是注重于台湾这一块土地上的风情和面貌。

《黄袍加身》以独特的视野、胆识，纪实手法，表达了编导对台湾本土、当代社会中弱势团体的关怀。

台湾清华大学教授李丁赞，赞誉《黄袍加身》是台湾第一部以“ 都市底层人物 ”为主题的电影。这里“ 都市底层人物 ”，指在经济、地位上在上、中、下阶级之外的社会力量，有人称之为“ 第四世界 ”，是台湾整个社会最边缘的族群，诸如苦力，外来居住、工作无定所的修理工等人，靠出卖体力劳动，求得暂时温饱。他们出身低微，命运乖舛，老境凄凉。他们被族群外官（警）、商、“ 民意代表 ”、黑社会势力层层包围和封杀。他们又不像农民、产业工人那样有组织，可以从事抗议活动，改善自己的经济和地位，他们的苦难总未被社会注意，更被当局忽略。导演邱铭诚走进他们的世界，用影片来描写他们，也用他们的眼光来看处身的环境、社会，叙述他们的经历、遭遇，受剥削，受压迫的血泪人，以及从忍辱到反抗的觉悟过程。

整个故事从一条主线和两条副线交织进行的。洪金生幼时父母求签，说他命中有“ 黄袍加身，众人跪拜 ”的帝王命运，于是整天梦想飞黄腾达，最后他却沦为台北桥下的苦力，直到有一天，他被人拉去充当道士，穿上黄袍，丧家向他跪拜，他猛然醒悟到自己的宿命原是如此。两条副线：雏妓采凤逃脱未成被殴打囚禁，经苦力搭救得以重生；老苦力洒空被诈骗，投巨额保险丧生。最后愤怒的苦力联合起来，用关洒空的葬车，去找包赌包娼算帐，救出采凤而终。

编导把特定的族群或次文化团体的境遇、特殊的观念化为影像。在台湾弱势族苦力被欺骗、凌辱、利用，与天争命的辛酸，议员贿选，勾结流氓，鸨母买卖妇女，逼良为娼，甚至苦为做人头，代人坐牢的丑闻，令人触目惊心。翻开报纸社会版，或坐计程车和司机聊天，所看到听到的这些丑恶现象都成了习以为常的事情。过去台湾蒋家统治的威权时代，权力机构对个人干涉较多的社会中，影片意识形态往往必须迎合官方的政治，或官僚体系的成员，这个体系不容许任何相异的观念想法，阻碍或威胁到他们的政权。编导转换个人的意念为影像时，往往受制于官方的意识和大多数观众的想法。随着台湾社会经济结构发展到一个必须在政治统治结构作适当调整的转折，社会、经济乃至政治活动形态的变化，使 1986 年台湾执政的国民党解除戒严及党禁、报禁，在敏感的政治问题上采取了一般均认为较以往较开明的态度，也对台湾电影体制产生了一定程度的冲击。台湾电影编导从个人成长去反映社会变迁的描述，随着当局禁忌的松弛，编导、观众也不再满足于客观社会发展的回溯，而藉电影思考台湾政治经济背后的真实面貌，以及不约而同地

从历史和现实中寻找答案。邱铭诚在《黄袍加身》中可贵之处，在于作为一个独立而有创见的导演不迎合大众或当局的文化宣传的意识形态，以独特的视角，揭示了台湾政治“ 民主化 ”的真相，并对当局、传媒所鼓吹的“ 宗教信仰是维持人心社会朝向光明的一种莫大力量，是人类的一种精神支柱 ”、“ 洁净心灵 ”提出质疑。影片以纪实手法揭露台湾代议政治和地方角头的挂勾，选举风气的败坏，诸如贿选，表面照顾选民，开“ 空头支票 ”，背地里庇护黑社会欺凌选民，以及基层警员的腐化（不是完全正义的化身）。妓女利用投票日要脱离大坑，躲藏在寺庙投票所的供桌下，被老鸨掷筊时逮住，老鸨得意洋洋地向马祖神像说：“ 筊祖婆，您真是灵验。 ”此处隐喻台湾政治、宗教、黑社会的千丝万缕的关系，又隐喻信仰不再是小老百姓的心灵领地和避风港，为非作歹者得到一神的庇护，欲回首向上者及遭百般凌辱。最后一段是整个影片的高潮。酒空被与黑社会结合的民意代表逼死之后，苦力开着灵车，成群地从台北街头呼啸而来，冲向黑社会和民意代表的藏身处，警方接民意代表求援，驰往支援黑社会和民意代表，此时导演用并列蒙太奇，透过一幕警车，一幕灵车，赤裸裸呈现了警察执行台湾统治阶级权力机器的丑陋面目，和台湾社会结构的严密性，封锁性。这在台湾电影反映当代政治社会题材中，是“ 绝无仅有 ”的画面。正因为影片反映了边缘族群的心声和导演的胆识，无神论的观点，揭露台湾政治社会矛盾的现实性，触及台湾统治阶级的禁忌，而遭到台湾当局电影主管部门的制肘。剧本，辅得 300 万元台币的拍片辅导金。当影片出炉，“ 新闻局 ”又将给这部影片的辅导金悉数取消。足见台湾官僚机构对影片中潜在的威胁，相异的意识，十分忌讳。

（陈飞宝）

大 决 战

1992 年　彩色片 3 部 6 集
摄制：八一电影制片厂
艺术指导：徐怀中
摄制指挥：萧穆
编剧：史超　王军　李平分
总导演：李俊
导演：杨光远蔡继渭韦廉景慕逵翟俊杰等
主要演员：古月（饰毛泽东）刘怀正（饰朱德）郭法曾（饰刘少奇）苏林（饰周恩来）路希（饰任弼时）马绍信（饰林详）傅学诚（饰刘伯承）卢奇（饰邓小平）刘锡田（饰陈毅）赵恒多（饰蒋介石）

【故事梗概（《辽沈战役》）】

1948 年秋，北风呼号，浊浪排空，毛泽东同志率周恩来等人，告别陕北的乡亲父老，东渡黄河，赶赴华北，亲自发动、指挥了辽沈战役。蒋介石为确保东北，与我决战，也视临沈阳，面授机宜。这是解放战争以来，我人民解放军与东北国民党军队进行的一次具有决定意义的战役。当时，国民党军队在东北拥有兵力 55 万人；而我东北部队加上地方武装已有 103 万人，形势于我有利。攻克锦州，切断关内外敌军的联系，是全局的关键，毛泽东同志三令五申，林彪却始终犹豫不决，致使毛泽东大发脾气。在由长春南下的彰武车站，林彪停车思虑再三，终于下定决心，全力攻打锦州。此时蒋介石也急忙调兵由北广线与葫芦岛驰援，妄图内外夹攻，挽回颓局。结果爆发“塔山阻击战”。敌以大兵团疯狂进攻，但始终未能突破我防线。经 31 小时激战，我主力攻下锦州，随即转头迎击前来增援，梦想夺回锦州的廖耀湘兵团。在黑山、大虎山、新民地区，经过两日一夜激战，我军终于将其歼灭，并活捉了廖耀湘。这样，在辽沈战役中，我共歼敌 47 万余人，解放了东北全境，此后，加上人民解放军在其它战场上的胜利，使我军在数量上对国民党军也转入了优势。

【故事梗概（《淮海战役》）】

时令进入深秋，我中原野战军东进与华东野战军会合，兵力强大，士气旺盛。国民党军为保护南京屏障，亦在徐蚌地区集结了庞大的兵力。我党中央决定不失时机，发起淮海战役；蒋介石自恃以 80 万军队对我 60 万兵力，是一块吞不下的石头，也扬言与我决战。在刘伯承、陈毅、邓小平、粟裕、谭震林组成的总前委的直接指挥下，我经过歼灭黄伯韬兵团、切断徐蚌路；继而在宿县双堆集歼灭黄维兵团；后又在青龙集、陈官庄地区向敌发起总攻，全歼邱清泉、李弥两兵团。战争经过 3 个阶段，终于取得完全的胜利，创造了以“小”吃“大”的奇迹。淮海战役自 1948 年 11 月 6 日起，至 1949 年 1 月 10 日结束，历时 65 天，共歼敌 55 万余人，基本上解放了长江以北的华东、中原地区。此后，国民党反动政府的首都南京就处在了人民解放军的直接威胁之下。国民党反动统治从此面临着风雨飘摇的末路。

【故事梗概（《平津战役》）】

在淮海战役的同时，毛泽东同志与党中央就作出了发动平津战役的决定与部署。刚刚结束辽沈战役的我东北野战军在接到命令以后，便马不停蹄地挥师南下，与华北的人民解放军等，以 100 多万的兵力，合力围歼国民党华北“ 剿总 ”总司令傅作义指挥的 50 多万军队。蒋介石敏感地预计到局势的不利，为保存实力，急令傅作义撤军南下。但傅作义出于种种考虑，执意坚守北平。我军为稳住傅作义，采取了围而不打，攻而不取，分割孤立的战术，使傅作义进退不得，最终完全切断其南撤西退的通路。12 月 22 日，我围歼了新保安敌主力三十五军军部与两个师；24 日解放张家口。 1 月 14 日，经过 29 小时的激战，我歼敌 13 万余人，解放了天津城。此时，北平傅作义的 20 余万守军，完全陷于绝境。在我党中央努力争取下，经过谈判，傅作义同意接受和平改编。1 月 31 日，人民解放军进入北平，这座历史、文化名城宣告和平解放。平津战役中，我共歼灭与改编国民党军 52 万余人。

“ 辽沈战役 ”、“ 淮海战役 ”、“ 平津战役 ”合称“ 三大战役 ”。三大战役中，我共歼敌 150 万人，国民党的军事主力已被消灭殆尽。这是战争史上罕见的伟大战役。它以人民的胜利，反动派的失败而告终，从而宣告了一个旧的历史阶段的结束，一个新的历史阶段的开始；因而，人们称之为中国两种命运、两种前途的“ 大决战 ”。

【评析与欣赏】

1992 年影片获解放军文艺大奖；总政治部为摄制组荣记集体一等功；获得 1991 年广播电影电视部优秀影片奖。

银幕上，3 部 6 集，长达 10 余小时的历史巨片《大决战》已经陆续映毕。战争的硝烟业已散去，尘埃落地，玉宇新开，随着剧终第一届全国人民政治协商会议的召开，群贤毕至，英才欢聚，中国革命的历史又将揭开新的一页。面对着这样一部巨著。我们该怎样来欣赏品评它呢？

《大决战》作为一部气势宏大、规模空前的作品，是任何人都可以感觉到的。可以说，自有中国电影以来，我们的银幕还尚未出现过这样的宏篇巨制。它人物众多，结构复杂，场面壮观，大气磅礴，分别展示了辽沈、淮海、平津三大战役，又以穿插连接的方法，使之结为一体。无论从内容或者制作看，称之为巨片是理所当然的。

然而，仅仅根据“ 巨片 ”而肯定《大决战》毕竟是比较表面的。“ 巨片 ”并不意味着创作的必然成功。规模、气势、创作态度的严肃与否，还不是品评作品的主要标准。美国著名导演格里菲斯当年的《党同伐异》，是电影史家公认的巨片；但它同时也是电影史家公认的失败之作。宏大的场面、复杂的构思，与所表达的意念的含混的矛盾，导致了它的惨败。一代影坛巨星为之一蹶不振，倾家荡产、潦倒终生。那么，《大决战》的特色与魅力究竟在哪里呢？

如果要用最概括、最简略的语言来回答；那么，我以为它的最大成功与魅力便是实现了“ 诗 ”与“ 史 ”的高度的统一。伟大、壮美的历史事件与出色、动人的艺术表现的结合，使它成为了中国电影有史以来最壮丽、动人的诗篇。这是真正的严格意义上的史诗。它不像有些作品，它们过于执著史实，缺乏诗情，因此质而少文。也不像有些作品，过于夸张渲染，离史即远，只能被人讥为演义。而在《大决战》中，它所叙述的一切都在于史实，无论人物或事件，都被它作了逼真的“ 还原 ”。这里没有任何伪装，也没有任何曲

解（即使是对于林彪这样的人物）。然而，它的这一切又都浸透着诗情哲理，没有任何造作，也没有任何矫饰。所以，它既是 40 多年前那场举世震惊的人民战争的历史画卷，又是艺术家充满激情的动人礼赞。

要做到这一点是很困难的。别林斯基在论《诗的分类和分型》中说过："史诗中，生活作为自在物而出现。就是说，照生活的实际样子，不依赖于人，连自己也不知道自己，处于对人对己都同样漠然的状态中。史就是自然本身，永远保持它的巨人般的气魄，永远对自己灿烂华丽的美漠不关心。"他的这段话，无疑是强调了历史事件的真实性、自在性在史诗中的重要地位。《大决战》的魅力主要的就在于此。我愿意特别强调作品中对于偶发性事件的穿插运用。如果说，借助于对历史事件的一般了解，我们便可以确立起作品的叙事框架的话；那么，精彩的偶发性事件的穿插运用则要困难得多。而这种笔触又往往涉及到历史真实的"自在性"与感染力。《辽沈战役》中最揪人心的场面是林彪停车彰武的穿插；最感人的细节是配水池战斗，与奇袭胡家窝棚的战斗。彰武的动摇不但最形象地展示了林彪的个性；同时也反衬了毛泽东的雄才大略。整个辽沈战役的成败得失，全系于他这一念之间。奇袭胡家窝棚的战斗可以说是艺术家的"神来之笔"。它不但显示了我军指战员的英勇无畏，也揭示了敌人必然灭亡的命运。我们不必去崇拜"偶然性"；但你要保持史诗的"自在性"，你就必须重视偶然性。如哲学家所说：偶然里面有必然；历史的必然性常常通过偶然性而为自己开辟道路。

我们也不能不注意到作品的真正的历史意识。因而，艺术家们不是就战争看战争，就战争写战争。他们是从伟大历史转折的高度来写大决战。这样，他们就站在了历史与时代的制高点，真正把握住了三大战役的深刻的历史内容，赋予作品一种深邃的历史意蕴。

也正因为有了如恩格斯所说的"意识到的历史内容"的把握，所以，《大决战》视野宽广，境界开阔，意蕴深远。它写战争，也写政治，写经济，写文化，写人心的向背。敌方、我方、同盟者等，同时进入画面；前线、后方、司令部等都得到了"全方位"的观照。这多侧面、多因素的"合力"揭示出了决定战争胜负最深层、最根本的动因，从而科学地总结了历史运动的规律。战争本身，显然主要是军事武装集团的对抗与较量。但是，无数事实证明，最终决定战争胜负的却常常不是武力，而是人心的向背。《淮海战役》以陈毅的名言为统率，展开了对这场我以 60 万兵力"吃"下敌 80 万兵力的军事史上奇迹的描写，其深意正在于此。这种"人民决定历史、创造历史"的立意不但使作品的主题从英雄主义的颂歌上升到了人民的颂歌，同时也使许多人物的崇高行为，获得了内在的动力，呈现了令人亲近的可理解性。

尽管只是一个小小的木桩："张家春分地四亩五分"；尽管只是一个短暂的画面：一群光着脊梁的老少在拉犁春耕；但是作为史诗，它们不可缺少。因为正是这样一些细节，构成了史诗某一方面的重要内容。《辽沈战役》中出现了甘愿拿出嫁妆给部队筑工事的新媳妇；《淮海战役》中出现了 500 多万民工，88 万辆太平车、独轮车为部队运送军需物资的动人场面；《平津战役》里出现了那浩浩荡荡一字排开的凿冰民工和数不清的运粮车船……这都是人心的体现，是正义之师伟大力量的源泉。在这样的背景下，我们就不难理解配水池战斗中那位可敬的战士，何以在被打出肠子后，仍能继续战斗了！我们也不难理解塔山战斗阵地 8 次易主而最终仍在我手！也不难理解毛泽东何以竟敢拿我 60 万兵力与敌 80 万之众一"赌"了，而且最终的胜利恰恰在

我，不是在敌！

对于银幕史诗来说，人物形象的刻划依然是一个关键。在历史真实的严格制约下，塑造具有典型意义的人物形象是对艺术家的严峻的考验。《大决战》的镜头主要对准了双方最高统帅部的首脑人物，尤其是毛泽东与蒋介石，这无疑增加了艺术表现的难度与深度。

在《大决战》中，毛泽东与蒋介石的形象较之以往的同类作品，他们显然是更真实、更生动、更丰富了。这里不能否定篇幅上的原因，“ 巨片 ”为之提供了更广阔的舞台。然而，这并不是最重要的；因为，我们所看到的，并不只是“ 量 ”的增添，而主要是“ 质 ”的提高。

首先是形象感性化程度的提高。艺术形象生命活力的源泉往往就在它的感性化与整体性。《大决战》中的毛泽东形象是个可感可触的血肉之躯。他雄才大略，勇毅过人；但有时也会作出妥协退让。他幽默风趣、诙谐机敏；但着急时也会骂人发火。他历来主张不打无把握之仗；但必要时也会冒险一搏。他对敌坚如磐石，毫不留情；但对部下、对儿子却有似水柔情，对朋友却可以坦陈肺腑，无拘无束。作为最高统帅他可以运筹帷幄，决胜千里之外；但作为一个枪手，却可以枪枪脱靶，空手而回。一切神化的描写都消失了，作为一个“ 人 ”，他活生生地站在了我们的面前。

其次是人物典型化程度的提高。典型化程度的提高，能使人物形象显示出深意，并获得更大的概括性。毛泽东形象的典型性就是在他的身上，我们看到了中国共产党人的崇高品质与宽阔的胸怀。这是一个在历史中积极活动着的人；同时又是一个有力地推动着历史前进的人。他那切断北宁线，夺取锦州，全歼东北蒋军的“ 奇思妙想 ”；那决定徐蚌会战，以 60 万兵力吃下敌人 80 万“ 夹生饭 ”的大智大勇；他那隔而不围，围而不打，最终拿下新保安、张家口、天津城，迫使傅作义接受和平改编的神机妙算，都可以说是集中体现了全党、全军的智慧与力量。

蒋介石的形象也同样具有了典型的意义与价值。我们不再把他简单地写成一个无能之辈了。他有自己的性格、逻辑、理想与目标。当艺术家把他放到特定的历史背景下，并以历史运动的角度来加以剖析时，他的可悲的下场便更加显示出了深意。他曾以“ 你是黄埔一期 ”，而林彪只是“ 黄埔四期 ”来为杜聿明打气壮威；曾以 20 多年前北伐中徐州会战的胜利，来支撑他今日的幻梦。在嘲笑这个反动人物的同时，我们不是从中感受到了历史法则的严峻吗？

影片中着墨不多，然而给我们留下深刻印象的陈布雷、丁小二等等，也都可以说是典型化程度很高的人物形象。陈布雷的深夜献计，这是他最后所能表现的唯一忠诚；但蒋介石却无法接受。丁小二在两个阵营中的截然相反的精神状态，足以令人深思。在他们的身上，艺术家集中起了深刻的时代矛盾，与丰富的社会、历史信息。在一定的意义上，他们的行为与结局，成了时代风云的某一本质特点的表征。

与史诗内容相协调的是它的再现融合表现的造型风格。以往的革命历史巨片常常是戏剧式的叙事加写实性的造型；自《开国大典》之后，它们演变为散文式的叙事加再现融合表现的风格。显然，这是一个可喜的进展。所以发生这样的演变，是因为艺术家已经不满足“ 真实 ”地再现历史；而希望在真实的基础上，再灌注进创作者的情感，使之能上升到“ 史诗 ”的高度。散文化的叙事使之选材更为自由、舒展；写意性的局面穿插，能使之更具抒情

诗与启示力。

因而，影片的开头，艺术家构想出了冰排融化，巨大的冰块相互撞击的场面。它把大决战的性质与意义富于象征意味地体现在了银幕上。这是两种前途与命运的决战，它令世界瞩目，举国震惊。在《辽沈战役》中，我们忘不了那新媳妇的红头巾；在《淮海战役》中，我们忘不了那如同大海波涛般滚动着的独轮车队；以及乡亲们为牺牲的战士们包扎的白布片和那撕心裂肺般的扯布声。人民与革命战争的血肉联系，艺术家对先烈的敬仰之情，都被当面形象地传达出来了。我们既看到了“史”，同时也看到了“诗”。如果说在《开国大典》时，艺术家还只是一种探索与尝试；那么，在《大决战》中，它显然是更成熟，也更自觉了。

以往的中国电影少有“巨片”，也少有严格意义上的史诗。近十几年来，出现了《风雨下钟山》、《四渡赤水》、《西安事变》、《巍巍昆仑》、《开国大典》等史诗力作；但是，无论从反映历史的深度与广度，以及人物形象塑造的成就，还是结构风格的协调看，它们都难以与《大决战》相比。《大决战》以自己的高峰性的成就使史诗在银幕上闪现出了夺目的光彩。就体裁风格而言，它标志着中国银幕史诗的最终确立。史学家的目光与艺术家的目光在这里合而为一。壮美的历史事件与动人的艺术描写在这里融为一体。它们再也不是互相对立、排斥的因素。这是革命历史的艺术体现；也是艺术化了的革命的历史。这一切都来之不易，我们不能不格外珍惜它的成就。

（彭加瑾、张春如）

决战之后

1992 年　大型彩色遮幅式立体声故事片（上下集）
摄制：西安电影制片厂
原著：黄济人
编剧：郑重导
演：李前宽　肖桂云
摄影：马德林
美工：王子伟　王影兵
作曲：施万春　徐万平
主要演员：李法曾（饰杜聿明）郑大年（饰李所长）葛优（饰文强）赵小锐（饰邱行湘）许守钦（饰黄维）古月（饰毛泽东）

【故事梗概】

1948 年三大战役结束，杜聿明、邱行湘等国民党高级被俘将领被关在北京德胜门外功德林监狱。

在监狱里，战犯们有的顽固不化，有的疑虑重重。面对这种情况，毛泽东指出，必须让他们经历由强制改造到自觉改造的过程。战犯们开始了一种新的生活。

原国民党山东省党部书记长庞境塘被勒令剃去胡须。黄维认为“发为血之余”，他身上流的是党国的血，拒绝剃胡须。并就剃须一事骂了原国民党十五绥靖区军统少将处长王少山，一时间，形成陈诚集团与军统团体两派阵势，大有较量一番之势。

战犯管理所李所长发现杜聿明臀部一边大一边小，决定立即让他住院检查治疗。

朝鲜战争爆发了，战犯们的思想中发生了震动，他们各自凭借自己的军事经验，估计着战争的发展。

法院来人，带来原国民党九十六军军长妻子的离婚报告。李所长建议缓几天，再给对方做做工作。

刘镇湘动手打了日本战犯，遭到了批判。战犯们群情激愤，个个撕开衣裤，展示日本法西斯的累累罪恶。

杨伯涛想就朝鲜战场上美军的装备，性能方面搞个报告，杜聿明愿意和他一起搞。战犯们也挥铲扛袋，将炒好的麦子运往朝鲜战场。

杜聿明康复归来，功德林里气象一新。《新生园地》这块畅所欲言的天地，吸引了众多的战犯。织袜厂、缝纫厂不时传出机器声。

两位外调人员向康泽、沈醉了解叶挺被俘的情况，动手打了罪犯。李所长严厉批评了这两位外调人员。康泽、沈醉及众战犯报以热烈的掌声。

李所长指着原国民党川鄂绥靖公署中将主任宋希濂的认罪材料，令其交待杀害瞿秋白一事，同时又指出杜聿明的材料里缺乏昆仑关大战的内容。杜有些纳闷，作为人民的罪人，这段历史还要再提吗？

作为历史，缺少哪一方面都是不完整的。

杜聿明思绪万千，奋笔疾书昔日昆仑关战场的一幕。宋希濂面对全体战犯，叙述了瞿秋白被害经过。

杜聿明获悉远在大洋彼岸获诺贝尔奖的扬振宁博士是自己的女婿时，激

动不已，这是中国人的骄傲，中华民族的骄傲。徐远举去世了，管理所举行了严肃的告别会，战犯们细细琢磨悼词中的一字一句。

列车在祖国大地上疾驰。看着一辆辆崭新的解放牌汽车，望着威武雄壮的武汉长江大桥，战犯们不得不承认，共产党伟大，新中国美好！

1959 年 12 月 4 日，杜聿明等第一批战犯获赦。周总理、陈毅部长和蒙哥马利元帅在人民大会堂接见了杜聿明。杜聿明感慨地说：“我终于明白了，我的全军覆没，缩短了民族苦难的历程。”接着，第二、三批战犯相继获赦。

战犯们终于走出功德林，开始了全新的生活。

【评析与欣赏】

《决战之后》是一部纪实性和艺术性巧妙结合的优秀影片。它真实生动地再现了一段鲜为人知的历史事件——昔日不可一世的党国精英如何身败名裂沦为阶下囚，又如何脱胎换骨成为社会主义新人的历程。总观这部影片，真实性当是它最大的艺术特色。

自然，电影作为一门形象艺术，它不可以重现历史的每一个真实细节，更不可能把历史人物塑造得形神毕肖，它的所谓真实，便在于根据有限的历史材料，客观公允的历史态度，以及导演、演员合理的想象和艺术的创造，使其接近历史，神似于历史，从而重现历史，达到寓教于乐的目的。这部影片，在艺术的创造过程中，对人物的真实、情节的真实，把握得相当有分寸。

塑造形象是电影艺术最基本的要求。而对于这部影片，难点不在于如何塑造，而在于如何认识历史人物，再现历史事件。

历史仿佛一面镜子，又像是一本生动的教科书。面对着它，我们便可以知道现在和将来。而对于历史人物，尤其是那些“历史的罪人”，如何看待他们，评价他们，这是很难把握的主题。这部影片，站在历史的角度上，以后来人的眼光，来看待那些曾在这块土地上生活、战斗过的历史“罪人”，突出了他们的“坏”，又突出他们是“人”，力求客观、公允，使一段鲜为人知的历史趋于完整，使一个个有功有过、有血有肉的历史人物重新以人的姿态出现在观众眼中，任后人思索、评说。

这部影片中的主人公都是解放战争中被俘的国民党大员。他们中有拥兵一方的司令，有举足轻重的军政要员，还有罪恶深重的特务，有为非作歹的封建军阀。如何用艺术形象来塑造这些向来被视为“阶级敌人”的有罪之人，如何来真实生动地记叙他们悔过自新的过程，作为一个难度很高的课题摆在了导演的面前。

在影片中，导演巧妙地把各具特色的人物安排在一起，让他们各人都有“戏”，又把那些颇具说服力又零散的事件拼接在一起，以杜聿明、黄维为主角，在三个多钟头内，为我们重现了一场战争之外的战争。

影片的主要人物杜聿明，众所周知是一位著名的国民党将领，曾任国民党中央委员，徐州“剿总”副总司令，在抗日战争中，曾指挥过昆仑关大战并取得了胜利。他效忠党国，笃信三民主义，坚决与共产党领导的人民解放军为敌。同时又痛恨党内的勾心斗角、尔虞我诈。在淮海战役中，他拒不投降，还撕毁毛泽东写的《敦促杜聿明投降书》，甚至被俘之后仍然消极抵抗、企图自杀。对于这样一个强硬的反共分子，影片处理得相当的准确，既突出他反共、反人民的一面，又显示他作为儒将，理智、自尊、有才干、重情谊等性格特点，使其以一个完整的人的形象出现在银幕上。

影片一开始，便是杜被押往功德林的情景，他一身重刑具，差点跌倒，被一名解放军战士扶住时，他粗暴地推开他，傲然地上了吉普车。这个细节虽不重要，却恰当地显示了杜的冷峻和自尊，以及对国民党惨败的不服。他患了重病，却默默忍受，当李所长发现后，为他安排住院治疗，并买来贵重药材为其治病。这无疑给他强硬又疑惧的心中吹来了一缕和风。而他毕竟有信仰、有尊严，并不会为此而“叛党投降”。当黄维和他谈到投降时，他依然十分强硬。直到李所长向他提及昆仑关之战时，他惊讶得无法自持，心中对共产党的成见才慢慢转变，开始由衷地佩服起共产党人来。而后来的被赦、人民大会堂的接见，自然使他对共产党的认识更加深刻，同时也心悦诚服地接受了失败这一事实。

历史证明：打败一个人很容易，而要使他彻底屈服却并非易事，在杜的思想发展过程中。影片着重描写了杜思想发展变化的几个步骤，实事求是，层层深入，使整个环节有情有理，既具有代表性，又具有说服力。

影片在描写杜思想转变的过程的同时，又很注重对其性格、风度的再现。影片中，杜沉默、持重，一举一动都显出他儒将特有的风范。比如，狱中兄弟们互相争斗，他冷冷地吐出“献丑”二字，把他对派系之争的愤恨，对难兄难弟张狂无聊的蔑视，很准确地表现了出来，同时正体现了他的理智、冷静，使人不由得赞叹他的大将风度。

片中另一重要人物当推黄维，黄曾任国民党十二兵团中将司令，是个性格耿直，敢说敢做，又强硬好斗的武夫。影片在表现他思想转变的过程时，亦着重塑造了他的人物形象。当文强抗议自己不该受此待遇时，黄“啪”地把书掷在地上，说：“打胜了就是‘人民的领袖’。打败了就是‘人民的公敌’！有本事各退 30 里，摆开阵势重打一次！”以及他发表的对胡须的言论，和后来交上的永动机设计方案，都体现了他性格的耿直——对改造政策的消极对抗，对国民党的愚忠。当妻子告诉他国民党对他们母子的不公时，他又气又愧，说：“我是恶人，无颜见妻儿”。他此刻的心情自然是懊悔自己的战败，又在愤恨国民党政府的薄情寡义。黄虽然一直在默默地对抗着，但顽疾的根治，政府的关怀，无一不在震动着他的心。而当他看到共产党对徐远举的评价、社会主义中国经济的飞速发展，以及杜聿明等人的获赦，果园的劳动体验，他对共产党的偏见和疑虑便渐渐消失了，也开始思考起来。

影片中，邱行湘、康泽、沈醉、徐远举等人的塑造也相当成功，影片一方面刻划他们从不可一世的党国要员到身陷囹圄的失落，对共产党的疑虑和不满；另一方面又刻划他们作为人所应有的喜怒哀乐，并把两者巧妙结合，使每个人物都有性格、有特征。比如，对邱行湘，影片既表现他对共产党的不信任，又表现他的民族正义及硬汉式的多情；对徐远举，既刻划他的凶狠残忍，又表现他未泯的人性及良心发现时的忏悔。这些处理，不生硬，不雷同，有层次，有变化，使每个形象都在故事中运动，为发展和深化主题，起了重要的作用。

在对人物处理方面，作者十分注重人物的特殊身份，并赋予其恰当的语言和行为。朝鲜战争的爆发在战犯中激起千层波浪，不同的人不同的表现淋漓尽致地体现出他们的心态。对徐远举悼词的慎重，在果园劳动时的所悟，都很恰当地揭示他们的心理及思想的转变。

影片在以客观再现的手法处理人物时，也很注意对情节的真实性描写。在真实再现历史事件时，影片很注重不同事件中，不同人物的思想发展状况。

比如对杜聿明，起初的强硬、接着的默默对抗、思想震颤、疑团的顿逝、积极地投入，都描写得有层次、有变化，即符合影片情节的需要，又符合历史的真实，对其他人物的转变，影片也没做机械化的处理，有先后，有特点，有变化，虽不像写杜那么浓墨重彩，也显得真实可信，难怪片中人物，当年曾在功德林中生活过 10 年的沈醉，看了影片，感慨地说，是共产党创造了一个奇迹，而“出现这一历史上没有过的奇迹，究竟是什么原因？请从《决战之后》这部影片中去找答案！”

看了电影，观众们也在惊叹：“这简直是一个奇迹！”但这个奇迹却不是电影创造的，纵然，这与它的真实生动有关，而最终根源却在于我们党的政策的英明和伟大。

对于缴械了的敌人，要彻底地改造他们的思想，机枪、大炮是无用的。我们是要痛打落水狗呢，还是耐心地用事实和真理来教育他们，使他们正确认识共产党、认识历史及中国的方向？我们党采取实事求是的态度，公正地评判历史，宽大、坦诚地来对待这些“历史罪人”，终于使这些党国要员们沦为阶下囚之后，又很快转变成了社会主义新人，有的甚至作了人大代表、政协委员。

历史是公正的，对待历史及其人物，更应该是公正的，站在真实的历史面前，许多雄辩的道理甚至无需多讲。

这部影片除了人物、情节及思想的真实性之外，还有两个地方不容忽视。一，语言朴实贴切。总观全片，几乎很少长篇大论，更少豪言壮语，而对主要人物的语言处理尤其精妙，如：军统派系和陈诚派系争斗时，杜聿明和沈醉的评价都只有两个字，“献丑”、“愚蠢”。这 4 个字贴切体现了他们的冷静、明智、识时务，又显示了两人不同的内心世界，十分能体现他们的身份和特征。还有李所长那句声音不大，却意味深长的“做为历史，缺少哪一部分都不完整”的话，更是言简意赅，一语千金，很能打动主人公、甚至观众的心。二，个别镜头的艺术化处理。李所长向杜提问应补充的材料时，杜低着头，压抑着声音，心里的不满及愤懑很恰切地表现了出来，当李所长说出“昆仑关大战”5 个字时，杜惊讶几乎不敢相信自己的耳朵，当他听了李所长的解释时，禁不住抬起头，望着李所长。此时对影片来说是至关重要的一场戏，话虽不多，却蕴含着丰富的内容，需要人物相当准确地把握，在这里，影片处理得相当细致、生动。在演安葬李世魁将军的一场戏中，祭奠的鸣枪声、敢死队员高举大刀在头顶抖动致礼的哗哗声，以及在硝烟中盘旋飞舞的鸽群，使整个沉重的画面生动、感人，充满了强烈的艺术感染力和象征意味，给观众留下了难忘的印象。

总体来说，这是一部相当成功的历史巨片。影片采用艺术手段，用形象化的语言，真实生动地再现一场险象环生，真挚感人的战斗之外的战斗，使观众在欣赏作品时，也得到了深刻的历史教育。

（郑晓航）

站直啰，别趴下

1992 年　彩色遮幅式故事片
摄制：西安电影制片厂
编剧：黄欣
导演：黄建新
摄影：张晓光
美术：张自力
作曲：张大龙
主要演员：冯巩（饰演高文）达式常（饰演刘干部）牛振华（饰演张永武）傅莉丽（饰演张太太）涨路（饰演高太太）

【故事梗概】

在市文联供职的作家高文夫妇分到了一套住房，搬进了一栋居民楼。他是一个不大不小的作家，名气不大，经济不宽余，但小两口过得挺和睦，很少争争吵吵。门房老孙头对新搬来的高文夫妇说：你们家旁边的邻居叫张永武，那两口子是狼，咬起人来厉害，没人敢惹，已经打跑了 4 家，你们来了这是第 5 家……

站在旁边的一个中年干部说，没那么严重，好赖还有组织。接着作自我介绍：“ 我姓刘，以后咱们是邻居了。 ”这个姓刘的干部是搞人事工作的，有那么一点不大不小的权，日子过得普普通通，冰箱是单开门的，电视机是黑白的。有人为了调动工作什么的，送给刘干部的礼，还没进刘家的门，就被邻居张永武给劫持了。夫妻俩过得还算平平稳稳，但女儿给这个家庭带来了巨大的震动，先是因未考上大学，挨了父亲的骂，寻死觅活出走了，害得左邻右舍东奔西跑，四处寻找；后又因加入邻居张永武的龙鱼公司而闹出一连串“ 大逆不道 ”的风波，搞得刘干部两口不知深浅和轻重。

被老孙头说成是狼的张永武两口，是一个体户。这家人在楼里号称一霸，凶煞得谁人见了谁人怕。男的膀大腰圆，五大三粗，整天骂骂咧咧，嘴里不干不净。偷别人家的花，在楼里养狗，搅扰得四邻不安。女的泼泼野野，拉拉遢遢，活脱一个“ 泼妇 ”。就这样一个家庭的主人却给这个小小的世界带来了变化。

从打架、寻衅闹事，到搞龙鱼公司当上“ 张总经理 ”，从风风火火养龙鱼、打老婆，到搞中外合资办龙鱼公司请市长剪彩，演出一系列令人啼笑皆非的故事。当这个龙鱼公司发展越来越大时，他们的地位、思维方式、处世哲学以及精神面貌都发生了巨大的变化。

市场经济的浪潮，强烈地冲击着左邻右舍的人们，吸引着人们用业余时间为张永武的龙鱼公司捞鱼食，挣些零花钱。高作家虽然不好意思挣这种钱，可是老孙头请作家替他看门，把挣来的钱又分给作家一部分；一直与张永武作对为仇的刘干部，不好明着来，也暗地里加入了这一行列。可见由于经济改革而产生的冲击波在每个正常的人身上所发生的变化。

张永武有了钱，要扩大住房面积，又舍不得离开这个“ 风水宝地 ”的小楼，就给高作家在别处买了一套住房，换下这套邻居住房，然后把两套打通。无可奈何的作家夫妇看了新房，认为条件还不错，就答应了。在高作家又要搬家的那天，张永武把楼内的邻居们都请出来，让照相馆的师傅给大家合影，

以作纪念。

【评析与欣赏】

《站直啰，别趴下》是著名导演黄建新继《黑炮事件》、《错位》、《轮回》之后，奉献给观众的又一部反映城市现实生活的力作。这部影片是根据邓岗的中篇小说《左邻右舍》改编拍摄的。它通过发生在一栋居民楼里 3 户邻里之间的人际关系纠葛，反映了当今改革大潮中，不同阶层、不同职业的人们生活形态、价值观念、人际关系及社会心理的激烈碰撞和巨大变化，以及在巨大变化面前人们多姿的生活情态。广电部电影局审片小组认为，这是一部紧扣时代脉搏，在思想性、艺术性和观赏性结合方面取得可喜突破的优秀影片。

影片以再现原生态生活真实的写实主义手法所展示的当代人在社会变革中的多层面复杂的心理及心态，为我们对今天现实社会的观察、分析和认识，提供了一个敞亮的窗口。影片中所表现的这座居民楼的几户人家，也正是我们当今社会的缩影。影片中由牛振华扮演的个体户张永武，是一个没有文化、没有教养的人，简直一个十足的“流氓”、“无赖”。可是他养龙鱼发了财，当上了中外合资龙鱼公司经理，并请来市长为他们公司开张剪彩，俨然成了这栋楼里最有“光彩”的人物。相反，影片中由达式常扮演的刘干部和由冯巩扮演的高作家，都是有一定社会地位、有知识、有教养的人，可是他们都是靠工资吃饭的主儿，尴尬的生活使他们不得不依附在张永武的门下，为张永武捞鱼食，挣一点零花钱（高作家虽然没有直接去捞鱼食，可是门房老孙头请作家替他看门，自己把捞鱼食挣来的钱分给了高太太一部分；刘干部明里不来，暗地里却让孩子的舅舅承包张永武的鱼食，自己从中提点成）。影片给我们的启示就在于极为真实地、十分生活化地向观众展示了这样一个“有钱人没文化，有文化的人又没有钱”的社会现实，同时形象地再现了人们由新的生活方式取代旧的生活方式、由新的人际关系取代旧的人际关系的历史发展趋势。

影片是通过喜剧的表现手法和诙谐幽默的语言来表达一种深刻的思想内涵。张永武惊惊诧诧笑笑闹闹地走向了富裕之路。高作家和刘干部则是磕磕绊绊、尴尴尬尬地向过去告别。影片在人物塑造和表现上，采用了平民的视角，比较客观地来看待他们身上的善恶、美丑。在展示他们性格时，都着重保留他们的职业特征和生活经历所赋予他们的个性特色。避免对人物作有意的褒贬。张永武尽管是一个粗俗得令人生厌的人，可是他有了钱也很大方，也很懂“人情世故”，有时在他粗俗的语言里却闪耀着真理的光芒。刘干部的女儿刘美，穿了一身张永武给她买的时装，引起刘干部两口的怀疑和追问。刘美只好把衣服退回给张永武。当张永武得知刘干部两口怀疑他张永武是不是对刘美有什么企图或不轨时，便扯着嗓子骂街了：“老子就没见过这么混蛋的爹娘，老街房邻居了，给孩子买身衣服有什么了不起，……你说小美这孩子多勤快多能干哪，给我们家干了那么多活，买件衣裳还不应该吗？……”这时连老孙头也觉得“这小美倒像是他张永武的亲闺女了。”这里不仅令观众对张永武另眼相看了，也无形中批判了刘干部的世俗偏见。为了表示对孩子的歉意，刘干部两口咬牙拿出省吃俭用的几百元存款，为刘美买了一辆时兴自行车。通过这些生活小事的纠葛和演进，通过演员恰如其分的表演，使我们看完影片后，并不觉得张永武这个人物“可恶”，反而感到刘干部有点

“ 可怜 ” 了。

影片的另一个特色是在叙述方法上采用了散文式的结构和生活流的方式。不像戏剧化的结构，要有完整的故事，强烈的冲突，大起大落大喜大悲的高潮等等。完全是家常里短的生活小事，或断或续，穿缀在一条永远也扯不完的生活链条上，按照生活的流程，依照人物性格自身的张力吸附原生态细节，质朴地展开叙述。这就增强了影片的观赏性。这些生活流程中的涟漪小涌，虽不足称宏大景观，却十分真实自然，在不停顿的流动中、演进中、渐变中，让观众感受到生活的底蕴。

（焦思温）

蒋 筑 英

1992 年　　彩色片
摄制：长春电影制片厂
编剧：王兴东
导演：宋江波
摄影：张松平
演员：巍子（饰蒋筑英）奚美娟（饰路长琴）

【故事梗概】

长春光机所中年知识分子蒋筑英又要出差赴成都验收软 X 光真实模拟装置去了，行前，他的妻子路长琴为他理了发，他一边理发一边辅导女儿读英语，告诉儿子要听妈妈的话。

蒋筑英 6 月 13 日起程。6 月 15 日，一纸电文飞回长春：蒋筑英在成都突然病逝！这个噩耗来得太突然了，光机所赵书记和全所的同志都不愿接受这个冷酷的事实。他们考虑再三决定只说蒋筑英生病，由他的生前好友罗肯夫妇分别护送蒋筑英妻子路长琴和一对儿女赶赴成都。

由长春到成都的 3960 公里长途中，路长琴思绪万千，罗肯强忍心中悲痛，往事历历如在眼前……

那是在一次授课中，学生司马森问起蒋筑英一个私人问题，他为什么放弃条件优越的地方而选择了长春？蒋筑英深情地朗诵起闻一多的《红烛》，他勉励学生要像红烛一样燃烧、发光，不要做候鸟，哪暖往哪儿飞。归家路上，他告诉路长琴，和这些学生在一起，你就不能不像个孩子。

与外商进行的谈判桌上，蒋筑英以他的才华和自尊维护了祖国的尊严，为国家挽回几十万美元的损失。

十几年来，蒋筑英的父亲被错划为反革命，蒋筑英也一直背着这个沉重的历史包袱，不能入党，还要忍受别人的误解与同情。这种对人的不尊重，深深地刺激着他的心灵，为了靠近组织，他公开申明和父亲划清界限，却又忍不住迢迢数千里去探望老父。他教育儿女，从小就要讲认真，不能马马虎虎对待人，对待一切和人有关的事物。蒋筑英这样要求别人，自己也这样去做，他自己的住房也不宽敞，却为别人的住房困难而打抱不平；一个抱孩子的妇女挤不上公共汽车，他拦下朋友的小车送她准时上班；学生司马森写了论文，很有价值却没人肯发表，不得已，他只好署上老师蒋筑英的名字，文章果然发表了，却引起蒋筑英的勃然大怒，他不能容忍任何沽名钓誉的行为，但当他仔细读了论文，发现了其中的闪光之处时，他主动冒雨连夜向学生道歉，但坚持只署学生的名字，他诚恳地说，我不能沾学生的光……

成都终于到了，路长琴与一对儿女的种种疑虑都被无情的事实所证实，他们捧回蒋筑英的骨灰。莘莘学子手持红烛悼念这位如同蜡烛一样两头燃烧的科学工作者。

【评析与欣赏】

《蒋筑英》是宋江波于 1992 年完成的一部影片，这是以长春光机所中年知识分子蒋筑英英年早逝的真实故事为素材而创作的一部“ 主旋律 ”作品。影片获得极好的社会效益，整个舆论界，包括文艺理论界对影片的肯定主要

集中于影片的社会意义、认识价值，而忽略了作品在表现我们这个社会“先进人物”，在肯定社会正面价值时所体现出的艺术上的闪光、人的闪光。

每一部常规艺术片都有着事实上的社会效益，但影片《蒋筑英》所以能在屡见不鲜的、诸多表现“先进人物”的影片中取得突破，甚至被认为超过《焦裕禄》等已有定论的影片，主要因为它突破了此前同类题材影视作品只以揭示道德社会层次问题为满足的创作倾向，而达到了“人生的”层次。

我们都知道，艺术创作是分为几个不同层次的，有的艺术家和艺术品能够进入极高的艺术层次，有的艺术家和艺术品则注定无法达到很高的艺术层次，这应该是艺术品高下真伪的重要区别。

一般情况下，艺术创作可分为：真实的层次，道德是非的层次，社会必然性的层次，和人生的层次，而人生的层次应该是艺术创作最高的层次，达到这个层次的作品就具有了无限的涵盖性，就可能成为伟大的作品。

我们这里所说的第一个层次，真实的层次是相对于虚假，肤浅到零碎而言的，这需要艺术家突破世俗的观念、旧的思想方式的封闭，和“标新立异”的胆识才能达到这一层次。例如：我们指出一个女改革家并非不食人间烟火的圣人，而是有着和普通人一样欲求的正常人；我们指出一位在历史上有伟大业绩的人，在个人品质上却是个卑下的小人；或者我们指出一个个人品格无懈可击、堪为楷模的伟人，却没有对促进历史发展做出真正的应有贡献，这都具有对世俗突破的意义，进入了真实的层次。我们的某些影视表现正面英雄或模范人物的作品在突破文化专制主义之后，在这方面做过一些有益的探索。例如：某些反映女改革家的影片，就曾经努力反映出她们在投身于事业的同时也有着常人的苦闷和常人的习性。例如，她们也喝酒，也抽烟，也骂人，也会闹离婚。但由于某些艺术家，以为达到真实的途径只是如实描绘，只是生活实事的拼凑，结果他们塑造出的形象仍免不了肤浅、虚假、零碎，而只停留在事实的层次。例如：我们的社会和影视节目中都在宣传妇女走向社会，成就事业就要“冲破家庭与婚姻的束缚”，也确有相当多的女改革家、女事业家因为工作而造成家庭与婚姻的不幸，但是如果我们仅仅停留在这个水平上，还不能说是具有了艺术发现的眼光。其实，因事业而造成婚姻家庭不幸的事例确是客观存在，但婚姻和家庭可不绝对是事业的阻碍，而是基础，也没有必要一搞事业就冲破。发现真实的眼光一定要有穿透力，不能过于狭窄。

艺术创作的第二个层次，道德是非的层次，应该是艺术家力图抑恶扬善的主体心灵对客观真实情况的裁处。例如：我们的某一次大型体育运动会的开幕式，在表现伞兵跳伞的准确无误时，使用了五彩缤纷的大气球来做为着地点，结果这些连着人们许多美丽遐思的气球都被我们的勇士毫不吝惜地踩碎了，如果艺术家无保留地肯定这种行为，观众恐怕就难以用审美的眼光愉快地接受这一事实。艺术家应该超乎常人而带有艺术的眼光，同时又不能只停留在道德评价的层次上，因为那还太浅显，而我们的许多反映模范人物的作品就因为在这个层次驻足不前而显得层次太低，艺术家还应该向社会必然性的层次迈进。

所谓社会必然性的层次是指那引起超乎具体道德规范之外的宏大而苍茫的社会命题的发现。在艺术中，不能简单地划分好坏的那些部位，常常是极具魅力的重要部位，人生最大的悲壮就在于人要时时面对社会历史的必然性。而艺术家要拥抱世界，要表现道德之外的宏大命题就必然涉及社会的必

然性。但是一部优秀的艺术作品不能只停留在道德和社会必然性的层次，过去我们的许多正面歌颂模范人物的影视作品总是在这两个层次上驻足不前，因此，无论手法、技法上如何翻新都不能产生震撼人心的力量。例如：我们的某些影视作品常常是设计出影片的主人公在个人道德品质上毫无瑕疵，爱惜人才、廉洁奉公，私生活忠贞纯洁，为事业压抑正当的人的欲求，扶老携幼，尊师重教；而在事业上他也总会最终成为百姓的救星，解决别人所无法解决的重大社会问题，为老百姓改造危房，使家乡改变面貌，批判了官僚主义，救活了一个工厂等等，他们成了个人品质高尚，拯救社会的青天大老爷。这是我们诸多表现社会先进人物影片的根本缺憾所在，艺术家只满足于通过一个或几个头上带有道德光环的英雄模范，在虚幻的艺术世界中解决某些社会问题，并以此为满足，这既违背艺术的本性，又很虚假、肤浅，此类题材影片受到人们实际上的冷遇就可以理解了。

艺术作品产生激动人心的魔力就一定要超越真实、道德和社会必然的层次而达到人生价值的发现。宋江波的影片《蒋筑英》正是在这个意义上，涵盖了真实、道德和社会必然层次而接近了人生价值层次，从而使影片比之于以往的国产片中的英雄、模范人物传记片高出一筹，不同凡响。艺术，不能以真为归结，不能以善为归结，只有在人生价值的评判上，它才能获得美的真正的内涵。先进人物的传记最容易归结到道德和社会的层次，但是，先进人物的传记片最应该上升到人生价值的层次，连接着对人生的品味和思索。《蒋筑英》就具有这个特点。

影片《蒋筑英》并没有完全回避道德的评价，这一方面因为同名原型的病逝在当时中国社会引起震动，很大程度上并非因为他有惊天动地的事迹或曲折离奇的人生经历，而是因为他的英年早逝。这就给电影创作留下了一个难题，也迫使艺术家不得不通过常事的善恶判断去表现人物，但是《蒋筑英》的创作者高明就高明在他们没有停留在道德和社会层次上，他们不满足于通过一个道德高尚的人的死，呼吁社会关心科学家这样一个简单的别人早已说过的社会命题。而是超越这些层次，从蒋筑英那执著不倦的一生使观众悟出某些带有人生况味的意蕴。人生，是人的动态发展流程，蒋筑英的一生体现出那种人生自我选择的长链。他始终背负着家庭出身不好，需要自觉改造的十字架，他又对科学，对正义与善良，对人有着美好的向往，这是他自觉往自身上背的另一个十字架，这是一个沉重的人生，是一个像两头点的蜡烛一样苦苦熬煎的人生。而蒋的悲剧是：这种熬煎既有外在的社会压力，也是他在传统文明压抑下的“ 自觉 ”行为，影片中几次出现的“ 候鸟 ”的画面，和人们在蒋筑英身后关于候鸟的思索就带有浓重的人生况味。它在影片中的作用和《公民凯恩》中“ 玫瑰花蕾 ”的作用略有不同，除了起到叙事作用外，还兼有表意，揭示心理情绪的功能。蒋筑英不喜欢候鸟那种哪儿温暖就到哪儿去的习性，但是人和候鸟一样，毕竟残留着向光、向热的习性。当蒋筑英仰望长空雁群发出人生感慨时，我们又该从他的一生获得什么感悟？蒋筑英毅然放弃优厚条件而改报王大珩的研究生是不是一种向光性在起作用？蒋筑英的一生是一个以传统人格为主导性格又兼有现代人格的复杂、矛盾的一生，这样的人生是值得人们深长品味的，人生的意蕴，是《蒋筑英》也是一切优秀文艺作品追求的极致。

看了《蒋筑英》人们也许不会认为这部作品和当年的《城市假面舞会》是同一创作者。这部影片的戏剧冲突比较强烈，很“ 煽情 ”。但影片技法却

很平实，在结构作品时很少用技巧，即使如候鸟的镜头也是直接切入，显得顺畅、平实、自然，艺术上近于炉火纯青了。

（春雨）

心　香

1992 年　　彩色片
摄制：珠江电影制片厂
编剧：苗月　孙周
导演：孙周
摄影：姚力
主要演员：朱旭（饰李汉亭）费洋（饰京京）王玉梅（饰莲姑）

【故事梗概】

少年京京是某少年宫京剧班的尖子学员，他的父母因感情不合离了婚，京京只好暂时来到孤居外地的外公家里。送他南归时，在火车站上，他对哭着的妈妈和躲在一边的爸爸喊道：“ 妈妈，别哭了！好离好散，电影上这种戏多着呢！ ”

接到京京要来的电报，外公深感突然，当年女儿因为违背父亲的意旨而结婚已离家 10 年不归了,现在她却把被强迫学京剧的儿子送到了她那曾名噪一时的京剧名角的父亲身旁。外公对于女儿的怨恨之情未消，便迁怒于将要到来的京京。亏得莲姑劝外公要善待京京：“ 生儿育女不就为抱孙孙。 ”外公才到火车站接回了京京。

莲姑的丈夫在 40 年前去了台湾，莲姑 40 年未改嫁。她与京京外公多年来相濡以沫心心相印，虽有一段黄昏恋却发乎于情止乎于礼。外公在几个小青年的怂恿下，不顾老迈之身粉墨登场演了一出《打渔杀家》。莲姑在他演出之际，收起在居室里的丈夫的像，送去一件轻纱汗背心和一壶人参茶。就在京京来到外公身边的那天晚上，莲姑渡河来到外公家，无限慈祥地看了装睡的京京之后，坐到桌旁缓缓地告诉外公：“ 他来信了 ”，“ 他还活着，要回来探亲。 ”外公深情地感叹：“ 40 年不忘，祖上有德啊。 ”“ 这要在过去，还不得给你立节烈碑！ ”

外公把《增广贤文》作为京京的蒙学课本，教他背书与怎样做人。已过了 10 年，外公仍对京京爸爸耿耿于怀，不停地数落，京京抗议了：“ 爸爸不像你说得那么坏。 ”忽然有一天，外公知道了京京是因父母离异才来到他身边的，从此一反往常的严厉而开始怜爱他，还给他冲凉擦背，外公的心与京京的心贴近了。

京京到莲姑家去，看到河上龙舟竞渡，他欢天喜地跟着一群孩子欢叫奔跑。京京喜欢莲姑：“ 莲姑好，就像观音。 ”有一天，在帮莲姑上香时，京京把观音打得粉碎。随后莲姑溘然去世。外公陷入到一种巨大的悲痛与孤寂之中，京京终于叫出第一声外公。

外公想卖掉古琴为莲姑做一次道场超度，以了她生前夙愿。突然听到一阵字正腔圆的京剧唱腔，循声望去，他惊喜地发现竟然是京京在卖唱募钱，外公无限欣慰地把外孙揽在怀中。

京京要走了，外公以茶代酒为他壮行，还把莲姑留下的佛坠交给了京京，并深情地叮嘱他：“ 告诉你妈，这里总是你们的家。 ”

【评析与欣赏】

中国电影的第五代导演曾经以影像造型表意的张扬不惜阻断叙事的流畅

的极度理性化而在影坛独领风骚好几年，同属第五代的孙周却卓然从同辈所热衷的历史描述中走出，从他们只专注于沉重忧患的大文化内涵的反思与展现而“目中无人”走向了更富于个性的选择，即轻松自如地面对纷繁多彩的现实人生，去热切地关注最可珍惜的作为个体的人本身，展示当代中国人的生存状态与心态。从《今夜有暴风雪》那一切都由政治主宰时青春生命的狂热与悲壮，到《给咖啡加点糖》里南国大都市的喧嚣茫茫人流中刚仔的孤独无措与困惑，再到《心香》中对老人与孩子生命状态的精细别致的描绘，都毫无例外地执著地把镜头对准一个关于对人的“终极关怀”的主题。题材不同了，视角也变异了，但孙周的主题却始终如一。他曾是那样由衷地赞赏过总是“从骨子里说一件事”的文德斯和伯格曼。而正是对人的关注使孙周有幸触及和贴近了电影艺术（不仅是电影）的本质意义。文化是整个第五代所青睐的主题，孙周亦不例外，但他少有别的人那种对文化的冷峻审视与凌厉的评判而采取了比较宽容的态度。

在第五代所展示的封闭落后愚昧保守的传统的天地里蓦然突入一个洋溢着熟悉的温馨气息的世界，那是一个在以全部精神传统的逐渐沦丧换来的以经济飞速发展为特征的工业文明进程中，在人们越来越多地以个体的孤独去面对一个强大茁壮复杂多变的社会时所加倍需要的一个充满亲情友谊同情怜悯互助的世界。于是孙周就在《心香》中给人们讲述了一个关于两代人如何互相沟通理解的故事。京剧这一传统的艺术形式在影片中成为了一种文化的符码。外公曾是京剧名角，一辈子痴迷不已。10 年前他的女儿为了追求婚姻自主，不顾父亲震怒毅然离家而去（这极具反传统反封建的色彩）；10 年后她却逼着自己的儿子京京学唱京戏，并在婚姻破裂之际又把他送到自己的父亲身边。尽管外公因为京京母亲 10 年前的“过失”而耿耿于怀怨恨未消，很不情愿，却仍然承担起对从未谋面的外孙的抚养与教育的责任。京京介入了外公的生活，并以一个 9 岁男孩的方式解读着外公，在京京说出他来这里的原因是由于父母离婚的那个夜晚，那次冲凉使他第一次感受到了外公的歉疚与亲情；他窥破了外公与莲姑心心相印相依相守密不可分的关系，当莲姑溘然长逝外公陷入巨大的悲痛与孤独中时，他终于开口叫出了第一声外公。他们彼此用体谅与温情的心灵体悟和读懂了对方，消融了祖孙二人内心深处的隔膜与距离。于是才有了外公要实现莲姑夙愿为她超度要卖掉自己心爱的胡琴时，京京虽不爱京剧却为募捐而卖唱之举，那一声略带童稚的清朗的唱腔令外公大为惊异而感动。在那小桥流水之畔，站立着依偎在一起的外公与京京，苍老与年轻的声音在字正腔圆的京剧念白中互相应答着……在这里随处可见的代际对立冲突消解于充满着温馨的传统精神里，让人心醉不已感慨不已。而这一我们民族在繁衍生息的漫长进程中所世代延续生长不绝的文化传统，即使在今天文化将被得以更新与重建的时刻，也仍然以强劲的影响力与穿透力制约与规范着我们，使我们无法彻底斩断自己与传统的血脉。由此可见，孙周这份对文化的宽容似乎还掺杂了几分难言的“无奈”。

孙周把被第五代导演冷落已久的压缩于背景里的叙事推到了前台，在影片《心香》中讲述了一个意味悠长的故事，但他却并不刻意去强化叙事以致淹没他所最钟情的人物，于是《心香》便站出来了几个好人物。

外公是和从那悬吊在竹椅背上的小收音机里正播放着的京剧唱腔一起出现的。京剧曾经给他带来过一个辉煌的从前，可这优雅的唱腔很快被楼上传来的震耳欲聋的粤语流行歌曲所搅乱淹没；接着是外公的徒弟带着女朋友来

访并告诉外公：他早已放弃了艺名不再唱戏，现在在歌厅里混混。这一行为无疑是违背了外公视为珍贵的精神传统而引起了他的不悦与恼怒。孙周以非常简洁流畅的叙事揭示出外公与现代社会的陌生与隔膜，但外公却在这不和谐中拥有一个他与莲姑还有京剧的和谐宁静的传统世界：京剧是他的过去，曾经寄托着他对事业的全部追求与成就，京剧衰落的现实逆境把他导向“想要有个家”来接纳他漂泊半生（老伴早年去世女儿又离家出走）疲惫的灵魂，于是莲姑便成了他的现在与未来，有了她与它（京剧），他才有一个和谐而完整的人生世界。然而这份温馨的和谐却随着京京的到来与台湾来信而发生了严重的倾斜。如果说对 10 年前女儿的不遵父命的耿耿于怀还可以不停地数落女婿来消解怨恨,而 10 年后女儿的离婚之举无疑又是对他所信奉的传统精神的更大破坏和违背，他却除了紧闭门窗来安抚饱受父母离异之苦的小外孙，去和莲姑说说内心的郁闷之外，就更多地是体味到一种无奈的悲哀:“不管如何，告诉你妈，这里总是你们的家。”危机过后，他终于以他那传统精神中最大限度的宽容体谅与亲情接纳了他的外孙与女儿。在台湾来信和莲姑去世彻底熄灭他想建立家庭的热望之后终于要有一个家了。

莲姑是一位很传统的女人，丈夫一去 40 年杳无音讯，她却在这漫长难挨的岁月里只做了一件事，那就是忠诚于那名存实亡的婚姻。她虽与外公互相爱恋，外公为她不顾老迈之躯还登台演出，莲姑也送上一件背心、一壶人参茶以示关切，但是事事总有坚韧的传统绳索在羁绊着她，终于使这段令人呼然心动的“黄昏恋”发乎情而止于礼。直到她青春生命的色彩在这无尽等待之中被涂抹殆尽，得知丈夫已经又娶妻生子之后才再也“没有什么心事”，准备与外公共度晚年。却不料台湾丈夫的死讯又使她“心事”重生竟至溘然而逝，临死前对外公实言相告并真诚地请求原谅：“我觉得这没什么，没想到还是放不下，你别怪我。”当孙周在观众把同情的目光关注于莲姑时，并未因之而深入揭示传统文化在她心身投下的浓重阴影，有意避开可以想象的 40 年的孤独寂寞难耐的叙事描述，而刻意地去表现莲姑能以达观宽容克制隐忍来直面人生的苦难的人格魅力。她若没有这柱“心香”，是无论如何也承受不住这么多年的沉重的，她真诚地劝外公信佛，不为别的，“有了这份心思，就是比较踏实。”她正是怀着这份踏实劝慰外公不要太生气要善待京京，并给予实际的经济援助，她还大度地化解祖孙二人的心中郁结（因为离异），告诉京京“要多念父母的好处”。所以京京说“莲姑好，莲姑就是观音。”只是莲姑毕竟不是观音，远在台湾的丈夫先她谢世给了她沉重的打击，她再也难以承受了，临终前还叮嘱京京转告外公要为她超度，她在冥冥之中也仍在期待着能够永离苦海，这给人物抹上了一笔浓浓的悲剧色彩，并被寄寓了极丰厚复杂的文化内涵。

从《给咖啡加点糖》的张扬到《心香》的收敛，孙周走过了一条长长的艺术探索的道路，在《心香》里已没有以往那刻意为之的意念与技巧的展示，而是成功地把自己和那出众的思想都融化于影片流畅的叙事、精美的影像以及对中国人普遍的生命状态的平淡而从容的描述之中，使影片具有诗一般的含蓄敛约别一样的艺术风格，令人惊奇瞩目进而期待他再一次对自我的超越。

《心香》曾荣获第十二届中国电影金鸡奖最佳导演奖、最佳摄影奖、最佳录音奖。

（李萍）

毛泽东的故事

1922 年　　彩色宽银幕故事片

摄制：峨眉电影制片厂

编剧：韩三平　茅毛　罗星

导演：韩三平

摄影：逻逊

主要演员：古月（饰毛泽东）孙敏（饰钟二牛）

【故事梗概】

1976 年某夜，毛泽东在他的住处接见美国前总统尼克松的女儿朱莉和女婿戴维。长期在毛泽东身边工作的干部钟二牛也陪同在场。他望着眼前老迈的主席，回忆起当年……

解放战争时，陕北佳县一个贫穷小村的乡亲们为了迎接毛泽东，一斤一斤地凑粮食，要请有名的戏班子来为毛泽东演戏。一位白发苍苍的老大娘甚至要交出仅有的 3 斤种子粮。毛泽东知道后，感动地向乡亲们致谢。

蒋军进逼延安，党中央决定东渡黄河。乡亲们向主席祈几个字以当“镇山宝”，毛泽东挥笔写下“站在最大多数人民一边”一行大字。这时一阵喧闹声传来。一群战士正在数落一位老兵，他因舍不得丢下 80 多岁的老母和土地而要离队留下。毛泽东得知此情，感慨自语道：“母亲、土地，农民的儿子么……让他留下吧！”

解放区的生活十分艰苦，毛泽东将医生为他留下的唯一一支针药用来抢救一位生命垂危的农村小姑娘。苏联客人米高扬来访，在便宴上，为了对付米高扬的大碗敬酒，毛泽东请米高扬吃盐渍红辣椒，辣得米高扬大呼上当。

解放战争胜利后，毛泽东和党中央进驻北京，住在中南海的毛泽东告诫同志们永远不要贪污，要对得起人民。抗美援朝战争中的一天，彭老总来向毛泽东报告了毛岸英在前线壮烈牺牲的消息。毛泽东沉浸在悲痛中。正在这时，钟二牛喜孜孜地拿着酒瓶走进来请毛主席为他喜得贵子干一杯，因为是毛主席为他作的媒。毛泽东强忍自己的痛苦，缓缓地举起了酒杯。卫士长得知真情后，痛哭自责，毛泽东又起身安慰他。

秋天到了，毛泽东登上专列外出视察工作。在专列上，得到“粮食丰收”的消息，毛泽东舒心地笑了，但当他回到故里韶山，却发现乡亲们因吃不饱而在挖苕根充饥，他的心颤动了。他拿出自己的稿费请乡亲们吃了一顿饭。回到中南海后，有一天，正在北大上学的李纳回家来了。在饭桌上，她饥不择食的馋相更增添了毛泽东的心酸。他相信了卫士小马在探家后写的材料，这份材料反映人民生活还很艰苦，很多地方没有粮食吃。毛泽东难过得老泪纵横……

毛泽东的专列又奔驰在大江南北。他来到了部队观看军事演习，和战士拉家常、阅兵，受到官兵的热烈欢迎……

中南海，毛泽东的客厅，毛泽东接见朱莉和戴维的活动结束了。戴维对朱莉说出了自己的印象：“伟大，一个极富魅力的伟人！ 10 里之外，就可以感觉到他的个性！”

【评析与欣赏】

毛泽东，这位改变了中国面貌，对历史进程产生深远影响的巨人，是民族的骄子，但他也有着自己的情感世界。《毛泽东的故事》这部影片就是为我们展示了毛泽东情感世界的壮丽画卷。影片编导执意要站在人性人情的方位去塑造毛泽东这个领袖人物，去“表现领袖伟大的情感”。影片在艺术上不落陈套，独辟蹊径，为革命历史题材影片的深化，为领袖人物形象的丰满，作出了具突破性意义的可喜贡献。

为了表现毛泽东的情感世界，影片在题材的开拓和结构的处理上别具匠心。以往表现历史人物的影片，大都注意将人物放在重大历史事件、历史漩涡中去塑造。许多史诗性的影片也都表现了毛泽东在重大历史事件，特别是战争风云中的雄才大略。而这部影片却是按表现人物情感活动的需要选择和组织材料，着重在历史巨画的细部上精雕细刻。影片选择了解放战争中渡黄河前夕、西柏坡村生活、初入中南海、抗美援朝痛失爱子、重返故里韶山、大阅兵等 40 年代到 70 年代的若干生活片断。这些片断大都是些平凡琐碎的日常生活故事，大大小小约 20 多个，却真实可信地展现了毛泽东的喜怒哀乐、七情六欲，展现了他活生生的灵魂。影片像穿冰糖葫芦般地把这些故事贯穿起来，而贯穿线则是毛泽东的情感起伏。这种结构呈现出散点透视、大跨度、大起大落、灵活自由、信息量大。看起来散，一块一块地从不同侧面塑造毛泽东，实际上它又是严谨集中的，把九州方圆 40 多年历史变迁作为背景，并略去了对中央其他负责同志的描写而重点刻划毛泽东，把毛泽东的心理过程、情感起伏的过程推至前景，使观众不仅看到历史的巨变，同时，更真切地感受到毛泽东情感的波涛。由于毛泽东的情感都是从日常生活片断展示的，因而“平凡中见伟大，普通中见神奇”，使观众的心与领袖贴得更近更实，对其信仰的同时又平添了一种亲切之情。

影片采取的这种结构方式被称为“情感汇融结构”。这种结构使影片表现出很浓的主观色彩。正如编导自述的，影片分成 3 个情绪段，即 1949 年以前的质朴浓重、建国初期的明朗丰富、晚年毛泽东的悲凉与孤寂。这样以积累心理、情绪的方法构成镜头与镜头之间的连接关系，从而将一系列生活素材分别轻重主次，合理而匀称地加以组织和安排，达到艺术上的统一、和谐，而创作者满腔的激情和对历史、对伟人的态度，深沉的思考也都通过场面和情节自然而然地流露出来了。

影片结构还采取了插叙方法，以 1975 年毛泽东接见尼克松女儿、女婿开始，经过长段回忆后，又复归到片头会见，并通过警卫战士的目光近距离地审视生活中的毛泽东，展示一代伟人的个性丰采。这无疑为银幕上塑造毛泽东形象带来了一个全新的视角，让观众能从一个侧面更直接地了解和体会到毛泽东的精神世界。

在对毛泽东情感世界的开掘中，编导重点突出了毛泽东与人民之间的血肉之情，通过描写毛泽东与普通劳动群众的关系，展示出毛泽东伟大的人格魅力。在影片中我们看到：当毛泽东得知老乡们是凑粮请他看戏时，他将捐粮登记表珍藏起来，并牢记“欠了乡亲们一笔难忘的人情债”。这深沉的感情真是横溢沧桑。当开释那个要离队的老兵时，毛泽东面对滔滔黄河，喃喃自语：“母亲、土地，农民的儿子么。”表明了毛泽东对土地，对母亲的深深眷恋。他还将最后的一支青霉素用于路旁农家的病儿；他为村民写下“站在大多数人民一边”的大字，以作“镇山宝”。在韶山宴请时，看到乡亲们狼吞虎咽的情形，他是多么怅惘与内疚；他嚼着卫士从农村带来的黑糠窝头

是那么哀伤。人民的疾苦使他食不甘味、心情沉重。忧国忧民的毛泽东一生最关心的是九州百姓的温饱。影片选取的细节基本上与此有关。“民以食为天”，影片以这个充满哲理，充满历史感，与中国现实最贴近的问题为核心，把毛泽东同身边的亲人、老百姓、家乡乡亲的感情串通起来。

影片中毛泽东与群众的场面特别多，不仅是宏伟场面，而且是在群众之中。陕甘宁乡亲们的依依惜别、鸭子楼下群众的欢呼，这都是真实的历史原貌。毛泽东不但乐意和农民的孩子猜测他手心紧捏着何物，也乐意为卫士长的婚事当“高参”；他让土裁缝为他做呢子服；他与小刘“谈判”去留；他要拍一张神气的照片；他为同行的工作人员祝酒；他与三伢子的趣话；他与子弟兵从前的那份情与感……这一切不仅充盈着浓郁的生活情趣，让人有“戏”可看，而且把领袖与人民亲密无间的鱼水关系，那种相濡以沫、血肉相连的真情、纯情表现得淋漓尽致。影片中那个一直陪伴主席身边的钟二牛，实际上已不是某个真人真事的简单照搬，而是千百万为追求翻身解放，紧跟伟大领袖英勇前进的战士的艺术概括，是普通人民群众对毛主席血脉相连、真诚拥戴的艺术缩影。

影片对毛泽东情感世界的表现是复杂的，多方面的，立体的，有发展的。影片没有回避毛泽东有失误的地方，比如，三面红旗时那种自信、那种矛盾、那种困惑。在列车上，当听到粮食亩产超万斤时，他从良好的愿望出发，还是信了。毛泽东进城后，与老百姓疏远了，但原因是复杂的。在鸭子楼那场戏中可以看到，他火了，使劲推了警卫一下，要和老百姓见面。这里表现了毛泽东的性格，也使人想到毛泽东推的不是警卫，而是包围着他的让他与群众隔离的一种环境冲突。又如毛泽东对尼克松女儿说，他有很多问题要与马克思讨论，这正说明毛泽东是有反思的。这些镜头都表现了沉重的历史感，意味深长。影片中还写了毛泽东不胜酒力时引米高扬吃辣椒上圈套时的窃喜和狡黠；他为幼女到来笑逐颜开，为爱子牺牲泪流满面；他硬要挑两百斤粮担的倔犟；听到人海欢呼时的几分陶醉；晚年在书房独处时的孤独与沉郁……为我们凸现出一个真切自然、血肉丰满的毛泽东的形象。他的欢笑与悲痛，他的睿智与幽默，他的诚挚与执著，他的浪漫才情和品德光辉，尤如一幅幅重彩浓抹的油画、一首首意象深邃的抒情诗催人泪下，促人深思。

影片在艺术总体把握上是朴实、细腻、深刻的，运用大量生活细节，并对这些细节进行精心的艺术处理，达到了很高的艺术品位。如，老来丧子这场戏对毛泽东内心深处情感变化的表现：当主席沉浸在对爱子的悲念中时，卫士长来，请主席为自己喜得贵子干杯，毛泽东强压个人的悲痛，脸上肌肉和嘴唇微微颤动，他慢慢地举起酒杯。当卫士长得知真情，痛哭自责时，毛泽东又起身安慰，并曲指数着一个个为革命献身的亲人。他脸上的神情渐渐从深情的缅怀变得坚定，并毅然出门去参加政治局会议。这段戏以喜写悲，以悲写情，进行了源于生活真实的艺术处理，非常朴实自然。一个伟人失子，一个警卫得子，一失一得，俩人内心的不平静，反衬得如此鲜明。那酒杯的一斟一送、一推一就、一拿一收，都是人物心境的直观表露，“不著一声，其意不尽”，这里也是于平凡中见伟大。影片深刻的内涵，都用巧妙的镜语形象地展现在银幕上。

影片的叙事和镜语的风格建立在运动性的长镜头系统之上。为了保持生活的实感，大量运用长镜头。如毛泽东在黄河岸边的漫步，迎着东升的红日，那镜头让人浮想联翩，回味无穷。在毛家祠堂请乡亲们吃饭，一推一摇，简

洁明了，蕴含极为丰富。片尾，长长的走廊上，毛泽东迈着艰难步履，顽强前行……象征了毛泽东的事业不断延伸。当然，影片也根据具体内容的需要，运用了许多短镜头，用以表现叙事说理，加强影片的节奏感。

影片中饰演毛泽东的演员古月的表演挥洒自如，出神入化，达到了一个前所未有的新的高度。

（何静）

无言的山丘

1992 年　彩色片
摄制：台湾
编剧：吴念真
导演：王童
摄影：杨渭汉
演员：澎恰恰（饰阿助）杨贵媚（饰阿柔）黄品源（饰阿尾）陈仙梅（饰富美子）任长彬（饰红目仔）

【故事梗概】

日据时代的九份，是个因金矿而兴盛的“小上海”。给头家当佃农的阿助和阿尾。听了金蟾蜍的传说，不顾与头家的契约，翻山越岭逃到九份，加入开矿的行列，期望能挣得闪闪发亮的黄金，买一块属于自己的田地。

小城镇有两种女人：一种像阿柔一样，随丈夫前来讨生活的妇人，只是背地里人人都说阿柔命硬，接连克死两个丈夫。山城里还有一种女人是烟花女子，她们是男人辛劳一天后发泄情欲的工具，也是在日本人严密管制底下，利用可以到矿外购置衣物、治病，将黄金运销的管道。

阿助与阿尾来到九份，原来阿柔家的两个矿工刚被矿灾压死，阿助兄弟替换住进。阿助兄弟假冒临近讨海渔民当了挖金矿工，发了工钱，来自福州的憨溪拖兄弟俩到妓寮，阿尾对来自琉球的少女富美子惊鸿一瞥，被妓寮鸨母收养的小青年红目，自认是日本人的血统，对富美子关怀备至，因在日本新矿长藤田组的屋前兜售男女做爱剪硬纸制的玩具，矿长狗腿子骂他是杂种，他反咬日本人也是杂种，被矿长殴打了一顿，反认为是对他的教训。

一天，矿工在矿里发现金脉，挖到金块，偷偷地塞在肛门里，躲过日本监工的检查。红目仔对富美子日久生情，帮富美子抹地板，妓寮夫妇以为他们俩发生了关系，鸨母强制剥富美子衣服检查，老板一脚把红目仔踢下楼梯。鸨母对红目仔说要讨富美子要 30 两黄金,饮恨的红目仔不惜向矿长日本警察密告妓院暗藏黄金之事，使妓女一生卖身用皮肉换来的金块悉数被日警没收，红目仔女友富美子，也在矿长命令下受警察检查刺破处女膜，凌受污辱，哭声凄厉。罹痨病的妓女阿英的棺材本也因之荡然无存，上吊自杀。

日警对每个矿工强行检查肛门，矿工不堪忍受侮辱，与日警的殴斗中，矿工成仔被日警开枪打死。憨溪离开金矿山，来去空空。妓寮重新开张，泪眼模糊的富美子，穿一身红装，被稚妓女搀扶走下楼梯，过吊着盏盏红灯笼的走廊，在门外等她的是排长队的嫖客。阿助对阿柔生情，成天坐在阿柔家门口，要来嫖阿柔的人退避三舍。富美子感染恶疾病倒，一天，阿尾来要与富美子成亲，见富美子病倒，与红目仔瞒着鸨母，悉心照料，富美子看他心地善良，想来日给予回报。红目仔见矿长食言，愤恨油然而生，在晚上杀死了矿长，而他亦被五花大绑抓去枪决。

矿工藉新矿长还没接任，到金矿偷挖金块，在矿井里，阿助对阿尾说，这次只要能够买五分地的黄金，就回家，并叫阿尾先走一步，孰知正在点火引爆之际，日警围堵，矿工来不及逃走，被淹没埋在里面，其中有阿助。欲哭无泪的阿柔带着 4 个孩子和包括阿助在内的 3 个丈夫牌位，离开了这个无言的山丘。阿尾迷恋病入膏肓的富美子，在油菜花盛开的地方，也是阿尾与

他哥哥来到九份首先看到富美子的地方，阿尾跟富美子拥抱一起，当阿尾一觉醒来，富美子已与世长辞……

【评析与欣赏】

《无言的山丘》是台湾当代杰出导演王童的代表作之一。

王童原名王中和，祖籍江苏萧县。1942 年出生于安徽太和县。父亲王仲廉是黄埔职业军人、东北有名的将军；外公在清朝为官，精通书画；外婆就读过河南师范学校，钟情于传统戏剧、剪纸等工艺，擅长给王童讲故事；母亲在河南大学肄业。王童自幼受家庭严格管教，又受书香熏陶。1949 年王童随家迁至台湾。王童自幼跟家人在大陆看过许多三四十年代优秀电影，有《一江春水向东流》、《小丈夫》、《万家灯火》等，因此深受中国传统文化的影响，对三四十年代中国优秀电影留有深刻印象。王童 1962 年入台湾国立艺专美术科（第一届），1963 年获台湾大专美术比赛第二名。1964 年在国立艺专美术科毕业，台北国际画廊为王童举办个人画展。1966—1970 年在中影担任美术与服装设计，升任美术设计师。给李嘉、李行、胡金铨、宋存寿、白景瑞、陈耀圻等导演作过 30 多部影片的美术设计。1971 年赴美国夏威夷大学东西方文化中心，研习舞台设计。1973 年回台湾后，先后担任白景瑞、丁善玺、陈耀圻的名片的美术设计。1976 年以《枫叶情》获金马奖最佳美术设计奖。1980 年开始导演电影，作品有：《假如我是真的》（1980 年）、《窗口的月亮不准看》、《百分满点》（1981 年）、《苦恋》（1982 年）、《看海的日子》（1983 年）、《策马入林》（1984 年）、《阳春老爸》（1985 年）、《稻草人》（1988 年）、《香蕉天堂》（1989 年）、《无言的山丘》（1992 年）。王童现任中影美术组组长，从影 30 年，美术指导 100 多部，导演电影 10 部，共计所得奖项：金马奖 13 座，亚太影展 3 座，《无言的山丘》在 1993 年上海国际电影节上，荣获最佳影片金爵奖，成就斐然。

生在中国大陆，长在台湾的王童，以台湾作为自己的家乡，对抚养自己的土地和乡亲，有一种属于我们中国历来共有的一种追根尊祖的为人准则、待人处世的哲理，艺术追求。他在台湾导演中是鲜少的围地自圈，划地自容的狭隘地域观念的导演。他的电影艺术从本土出发，记录自身民族的情感，把主题设定在关怀“人”上，力图挖掘各个时代里人的生活与生命的真相，都脱离不了大陆与台湾的乡土人文；所肯定的人物，都忠于自己的情感，以及包含人对土地的归属感，人与土地密不可分的互动牵连。并且企图强烈地描述中国近代的民族悲剧，无所隐讳地表露出一个民族沉痛的沧桑历史。台港电影界给予较高的评价，有的影评人称王童为台湾的“今村昌平”。王童的《策马入林》是王童电影美学代表作品之一，集美术、视觉映像、写实风格之大成的创新“写实武侠片”，也有的称之为台湾的黑泽明。取材自余光中舞台剧《阳光季节》的《阳春老爸》，摆脱了《策马入林》中偏重视觉的方式及严肃意旨的层层羁绊，将现实台北街头芸芸众生的悲歌，挥洒成一幅温馨的小品。王童不附庸潮流，执著于自己的风格，透过严密的戏剧同架构，对人的刻划、剖析和诚恳的态度，使得王童在驾驭任何题材的时候，皆能突破角色既定的刻板形象，直刺人性深处真实的情感纠结，探讨台湾本土历史和文化，形成别具一格的电影美学。

王童导演崛起于 80 年代初期，与当时台湾影坛新电影的侯孝贤、杨德昌、张毅、柯一正、曾壮祥、万仁诸人同时并进，但他与他们很不同。他在

艺术探索中，除了以中国人的文化自觉，阐述对“人”无私的关怀，注重本土性，也非常注重中国传统的电影美学，和台湾观众的心理诉求和观影的习惯，建立一种不疏离中国观众的叙述风格。由于他对观众与电影间互动的敏锐观察，使他能清楚地掌握通俗与高雅的分际，深入浅出地将他的电影意念流畅、沉稳地呈现出来。虽然他的电影在目前，不像侯孝贤、杨德昌导演那样能扬名世界，但他却能获得海峡两岸许多观众的认同，随着时间的推移，和更有效的促销渠道，将参加更多的世界影展，其影响力会更为深远。

《无言的山丘》（原名《梅樱故事》）、《稻草人》及《香蕉天堂》是王童台湾近代史乡土系列电影三部曲，叙述主人公虽然受制于时代、环境等主客观因素之迫害，仍然努力去挣脱那些桎梏求生。这些努力求生的人物，其结果虽然有失败及成功之别，可是，其作品中对命定的环境的嘲讽和质疑的本质是不变的。作品中那些忠厚、执著、强韧、努力的典型中国人，是王童自身的投射。而对于千奇百怪的社会、历史等现象的质疑，是王童对台湾历史和文化的反思，他往往不给人们明确的答案，尊重观众自我判断，而不愿强加己见于观众之上。但在电影中仍表达了对生命的热爱和光明的希望。三部曲在 1983 年王童拍完《看海的日子》，就开始筹划，着手研究台湾近百年来的人文史料和一般庶民的人生观。计划将日本殖民统治台湾的大正、昭和时期，以及国民党当局迁台到探亲这段历史的苦难，呈现出来，以此启发更多的观众对哺育自己的土地和人民有更多尊重与关怀。《无言的山丘》是台湾历史三部曲的第一部，起先片名是《梅樱故事》，是日本占领台湾初期为背景的电影，因预算过于宠大，所以先将日据台湾晚期太平洋战事爆发后为题材的《稻草人》，国民党政权迁台之后的《香蕉天堂》完成；《无言的山丘》却是最后，成就也最为突出，此片筹划 10 年，耗资 3000 多万元台币。

《无言的山丘》是一部历史架构的史诗，呈现王童擅长的人类求生的母题，凝聚大时代中小人物的生态。作品叙事幅度及难度大。厚重的时代性、社会性和人文观照，能准确把握人物的情感，且稳定内敛。

《无言的山丘》有两条主线：宜兰佃户阿助兄弟，听闻九份挖金矿不难发财，逃到九份，梦想挖到黄金还因父亲病故欠地主的钱，而后退佃，买地过自耕农的自由日子，最后梦想破灭。另一主线则在妓院。当时日本帝国发动太平洋战争，将台湾的金、米、糖等资源运回本土，矿工为偷运金子出矿，都得冒危险将金子藏在肛门，然后透过妓院的妓女放假出去卖，妓院成为销金美人窝外，又成为黄金外流的管道。有人告密，日本军警全面搜查妓院，妓女一生的积蓄被全部没收，矿工也因之爆动，有的惨遭杀害，妓院杂工将矿长杀害，新矿长未接任，一批矿工偷挖金矿爆破时，被埋在矿井里面。

寓意丰富、深入浅出的叙事风格。王童非常重视前期“分镜剧本”，针对不同的题材或剧情，灵活作场面调度，增强戏剧张力和随机性。在他前期的作品中，常以封闭式的构图画面与景深设计，呈现主题的悲剧和宿命感，《阳春老爸》之后，尤其在《无言的山丘》中多采取类似在街坊邻居取样的镜头，自然无矫的构图，大量的中、远景，以开放式的镜头，捕捉人物的走位，和景框外的延续空间，导引观众对时代背景的认同。如大量的日式建筑窗格线条，男女主角在片尾分坐在菜花海里长达 6 分钟的无言，与几场丧庆、暴动的戏，矿区宏大的景观，考究的场景设置，工整周详的运镜安排，传统的服装考据，对人物情感的细腻描述，使这部影片呈现出一种浑厚、绚丽的映像美感。使这部古典的戏剧，依靠叙事的感动力，引发观众对台湾历史的

回顾的情怀。

影片镜头与镜头间的连贯、统一性，首尾呼应，制造出强烈的对比效果。用俯角大远景表达人的无奈和渺小，像山丘、花海、石墙压抑着景框下方的男女主角。成功运用光亮与阴影对比效果，衬托悲剧主角内心的无奈、心酸对自由幸福的渴望。矿坑隧道出口亮光，和妓院里穿透繁复窗格的细碎阳光，形成统一，自然而写实的视觉美感，增强影片的可信度和说服力。

为突现特定人物在影片中的地位、或景物的象征意义，常以强烈色彩穿插在主体颜色中。前后出现的在翠绿的远山和晴空万里的蓝天下，黄澄澄的油菜花海长在“ 无言山丘 ”上，非但显得艳丽无比，且充满了活力和生气，这种绘画上的母题，正好与剧中人物追求美好生活的强烈情感相吻合，尤如金矿出自最穷苦的山间。

这部吴念真的剧本优点：丰富、有趣、文学性强，人物象征性也很强。台湾影评人梁新华说“ 非常细致且贴近描写本土小人物的生活，不流于滥情，是部人文情怀浓厚的影片。 ” 结尾拖沓，冗长，却瑕不掩瑜。

（陈飞宝）

暗恋桃花源

1992 年　彩色片
摄制：台湾
原著：赖声川
编剧：赖声川
导演：赖声川
摄影：杜可风
演员：林青霞（饰云之凡）金士杰（饰江滨柳）雇宝明（饰老陶）李立群（饰袁老板）

【故事梗概】

《暗恋桃花源》的演员，陆续到昏暗的舞台准备进行排演。这是一出临死老人回忆一段当年在上海的恋情的舞台剧。讲江滨柳与云之凡在上海黄浦江边话别，因为春节将到，云之凡要回到昆明与家人团聚，而江滨柳的东北家乡被日本侵占，无法与亲人团圆，江滨柳答应天天给云之凡写信，可是此一别 40 年间，两人互寻不到彼此的音讯。

戏正在排练，却又有另一出舞台剧《桃花源》也已同时登记进行排演。这是一出有关中国乌托邦——桃花源的舞台剧：渔夫老陶家贫无能，妻子春花与村里的袁老板私通，还把袁老板带回家里，袁老板送给春花新棉被，使老陶既恨又无奈。老陶悲愤之下，径往急流上游，意外到了桃花源，并与春花、袁老板两人相遇，在桃花源里相处了一段时间。但陶仍挂念他的妻子，决定回家携妻来桃花源过日子，待他到家，他的妻子春花已与袁老板生了一个儿子，春、袁也争吵不休，老陶不得不面对现实，只好无奈离家，另寻出路。

《暗恋》和《桃花源》两出戏的工作人员，意外地在同一场地排演，一开始就互相干扰，争夺舞台，因为两出戏演出都安排明后天，演出迫在眉睫，最后协议把舞台划成两边，各在一旁同时排演，却使两出戏产生神奇的契合。

在《桃花源》进行的同时，《暗恋》的故事也正在继续。1949 年江滨柳到台湾，还以为云之凡仍在大陆，尔后结婚，但思念云之凡恋情随年岁的增长，与日俱增，台湾开放大陆探亲，江滨柳托人探寻云之凡。岂知，云之凡也在 1949 年到达台湾，一直等了多年，哥哥劝她结婚，不然年龄大了就不好，她嫁给现在的先生对她很好，而且还有长大了的儿子。江滨柳在《中国时报》登一则寻云启事，数日后，云之凡到医院与江滨柳相见，两位都是苍凉老态，人事全非，只能恨相见时晚，已不能再结合。

两出舞台剧都排演结束。《暗恋》导演仍在回味可能是他自己经历的戏，默默地离开。而两组舞台剧人员在排练中间，有一个西门町的女子，仍在舞台上寻找可能甚至不存在，或躲她而去的情人……。

排演人员，走出剧场，在门口角落总坐着一位萎颓的来自大陆有家归不得的老人。

【评析与欣赏】

这是台湾 80 年代第二波崛起的新导演赖声川的第一部作品。

赖声川于 1958 年出生在美国华盛顿特区，1983 年获美国柏克莱大学戏

剧艺术博士。之后回台湾任教于台湾国立艺术学院。1984 年，和台湾表演艺术家李立群共组“表演工作坊”，成为台湾最活跃的剧团之一。 1985 年编导舞台剧《那一夜我们说相声》，将相声融入舞台剧，其创举令人瞩目。1986 年编导舞台剧《暗恋桃花源》，又引起台湾影剧界的广泛的讨论。先后编导舞台剧作品包括《田园生活》（ 1986 年）、《西游记》、《圆环物语》、《今之昔》（1987 年）、《落脚声—古厝兄弟的贝克特》（1988 年）、《回头是岸》、《这一夜谁来说相声？》（1989 年）、《海鸥》（1990 年）等 11 出舞台剧。 1991 年导演《暗恋桃花源》，同年编导舞台剧《台湾怪谭》。

早在 1986 年就有人请赖声川拍电影，他谨慎行事拒绝了那次的邀约。到了 1991 年，他累积了多年舞台剧经验后，他着手筹备这部作品。他选择了自己最熟悉的题材舞台剧。但他不想拍舞台纪录片，而希望用电影语言来处理一部暗喻人生的舞台，将舞台剧电影化。为此，他聘请台湾杰出的摄影师杜可风（澳洲人）任摄影指导，张叔平担任美术指导，杜笃之担任录音，他们都是台湾一流的技术和艺术人才，使得首次导演电影的赖声川的作品摆脱青涩，达到了台湾电影鲜见的精致。

这是一部非常奇特的电影。它不像一般戏剧电影只是单纯地移植情节，也不是照搬舞台剧的纪录片。它是两出舞台剧并置于一个舞台，情节就在不断互相干扰、互相纠缠、互相争吵中进行，渐渐地，两者的冲突与矛盾融为一体；同时也是将戏剧和电影两种艺术大胆地结合，既不淹没舞台剧，也同时追求电影感。融合舞台与电影的手法，带有很强的实验性，试图透过电影观众的眼睛去看，如何透过镜头去呈现舞台的活力与舞台边缘和舞台下生活的对比，在运用电影语言上突破舞台剧的限制。比如溯溪而上的一幕，镜头伸进舞台，改变图框的大小，强调舞台演出时的破绽，还大量动用变焦来强化两组故事矛盾与冲突。而内容却又是近乎卓别林的演技闹剧，和悲欢离合的通俗剧，被台湾影评人称之属于庶民电影文化范畴。

另外在表达意念上颇为特别：利用古代农耕时代农民现实时空和桃花源世界交叉的一组舞台剧、现代一对恋人在上海和台湾相见的 40 年间的时空隔离人事全非，及一个像游魂似的女子在舞台后，寻找她存在或者根本找不到的情人；舞台剧导演似在对往事的回忆，三组不同时空中生活的人物在同一个舞台上出现、交汇，逐层增强追寻“桃花源”的含义，隐喻人生都在追求幸福，但现实往往落空，反而给人带来失落和痛苦。正如小说《暗恋桃花源》一书作者叶姿麟所说的：“《暗恋》与《桃花源》交错展现的：人在生活里不管任何时间都有可能面临困境，而在现实的困难里既悲苦又喜乐地经营下去，微带诙谐的幻灭之感。梦想幻灭了，幻灭中又生出新的梦想来。”也像影评人蔡永康所说的“人的一生，在时间上、空间上、爱情上，永远会有那样一个再也回不去的桃花源。赖声川揉搓 3 线成绳，把强韧的梦想与危脆的肉身，紧紧困缚在一起，相偎以终。”

此部作品戏剧性强，再加上赖声川广用“象征”、“比喻”、“母题”等技法，兼顾艺术和娱乐需求，尤其在近几年有的艺术电影拍的很沉闷的情况下，此部电影就在“追寻”这个主题上千回百转，利用隐喻、对比、讽刺、感叹等诸种手法，给予观众多层次的感受。影片在编排、彩色摄影和场面调度上有独到之处。摄影、声光及美术令人美不胜收。它不是一部只会低俗搞笑的喜闹剧，艺术和娱乐两种不同类型的观众无疑都能从这部影片中得到共鸣。老演员雇宝明能准确生动地诠释老陶因妻子跟别人跑走，穷困自秽落魄

的神情。林青霞从影 19 年，拍了 110 多部影片，多系饰演青春少女的角色，在《暗恋桃花源》里首次尝试演老太婆，影片开场戏是云之凡与江滨柳相约在黄浦江畔，经过战乱分离，她在台北医院与老情人意外相逢。这时豆蔻年华的林青霞在银幕上却是老态龙钟，声音嘶哑，动作迟缓的耄耋老妪，演得入戏传神。

因在剧情表演上脱离不了舞台剧格调，所以有的影评人认为：“ 看不到任何具透视力的诠释观点，足以称得上用完整一贯的美学态度去面对剧场或面对电影，更严重的是偏偏它在分镜上完全割裂了舞台想象，或发展的可能性，却又未赋予这种割裂性任何理由或意义。 ”（台湾影评人黄建业语）

《暗恋桃花源》于 1992 年获台湾第二十九届金马奖最佳剧情片等 4 项提名，结果获最佳改编剧本（赖声川）、最佳男配角（雁宝明）奖。在 1992 年第五届东京电影节上荣获“ 青年导演竞赛 ” 的银樱花奖和 1000 万日元奖金；1993 年获柏林国际影展“ 青年导演竞赛 ” 卡里加里奖。

（陈飞宝）

青少年哪吒

1992 年　 彩色片
摄制：台湾
编剧：蔡明亮
导演：蔡明亮
摄影：廖本榕
演员：李康生（饰小康）陈昭荣（饰阿泽）王渝文（饰林美桂）任长彬（饰阿彬）

【故事梗概】

片头是阿泽、阿彬在夜里撬公共电话亭里的钱匣。小康独居的卧室见一只蟑螂跳到地上，用圆规刺进蟑螂背上钉在桌子上，又见玻璃窗上有一只蟑螂，用手拍了两次，因蟑螂在窗玻璃上，他用力拍把玻璃打破，手也被扎伤，鲜血滴在课本上，在客厅里的父母十分惊慌。

小康是时下父母望子成龙的大学联考落榜的学生，父亲靠驾驶计程车，供他在补习班学习。而小康无心念书，偷偷地退回补习费，走在街上，被驾计程车的父亲撞见，坐进父亲的车，在十字路口，父亲的计程车的照后镜被骑摩托车的阿泽打碎。

阿泽、阿彬是翘家的青少年混混，约在溜冰场里当服务小姐的阿桂出来，阿桂属于那种只要有她看上眼的男人，就可以跟着走的 20 岁的女孩。他们在酒吧喝得烂醉，阿泽、阿彬把阿桂扶到旅馆，开房间，阿彬欲留宿，阿泽拖阿彬离开。当阿桂醒来，觉得十分廖落。阿桂在冰宫（溜冰场）上班，电话里一个大她 5 岁的姓黄的男人约她出去，她应约去会面，阿泽强行拉她到克难街的旅馆，两个少男少女，按捺不住欲火做爱睡在一起。在背后跟踪的小康，用随身带着的利刃，捅破阿泽的摩托轮胎，敲碎摩托的照后镜，摩托车上还喷漆“ AIDS ”，一报还一报，以泄阿泽打破父亲计程车照后镜的私愤。晚上小康母亲对小康父亲说她去求签，三仙姑讲，小康是哪吒三太子转世，与父亲李靖作对，庙里四大天王中托着塔镇他儿子的就是李靖，李靖和小康父亲同姓，小康父亲骂个没完。第二天小康父亲到补习班，得知儿子领了退学费不回家，气急败坏。晚上小康全身湿淋淋回家，父亲骂他，母亲问这几天去哪里，小康沉默不回答，父亲不让他进入家门。小康只好住进阿泽带阿桂来作爱的同一家旅馆。阿泽去骑摩托车，看车子被捅破，地上还喷漆着“ 哪吒在此 ”四个大字，十分懊丧。小康从楼上窗旁看到此景，在床上高兴得跳了起来。阿泽推着被捅破轮胎的摩托车在大街上狼狈地走着，小康又骑上摩托车追上去，故作关心，问要不要帮忙。

阿泽和阿彬溜进狮子林电动玩具店，小康先躲在卫生间，看守员锁好店面大门走开，小康躲在电子游戏机后面，看着阿泽、阿彬偷拆电动玩具里的 CT 电子线路板。阿泽、阿彬作案后，从边门溜走上锁，小康出不去睡在里面。凌晨守门员上班开门进店，小康乘看守员打扫室内不注意时候，溜出店外。隔天，阿彬、阿泽傻里傻气，拿十块 CT 板到这家电子游戏机店出售。老板让女顾员看闭路摄影，叫她认可疑的窃犯。店员发现阿泽要卖的 CT 板与他们失窃的一样，讨价问价了一番，问起东西来路，阿泽吱唔说是内湖姓李的托他们代售，店员要他们把东西先留下，待查清楚后再付款，阿泽他们看情况不

妙逃跑，在小巷里阿彬被店员殴打得鼻青眼肿，只有阿泽跑得快，躲过灾难。在风雨里，阿泽背着阿彬乘上正好路过的小康父亲驾驶的计程车。到阿泽窝居的卧室，阿彬说要喝啤酒，要个女人抱，阿泽骂他伤了这么重还这么色。小康家厨房水道长久失修，水从通水口冒出，小康用什么塞用什么堵都挡不住，水漫过一间又一间的房间，拖鞋、烟屁股、脏东西一件又一件地漂浮在上，随着水流而流动。

阿桂进屋，对阿泽说，昨天夜里被他扔下，一个人在旅馆，有一种说不出的感觉。进到里间见阿彬躺在床上，伤势很重，问到底怎么回事，阿泽答非所问，说今天很累，和阿彬坐上上次被他们砸破照后镜玻璃的计程车。阿桂要走，阿泽对她说，抱阿彬一下，阿桂木然地伏在阿彬胸前一下，尔后出去，阿泽出来狂吻阿桂。阿桂说：“ 阿泽，我们离开这里好不好？ ” 阿泽问：“ 你要去哪里？ ” 阿桂摇摇头，意思不知道。他们都茫然，不知哪里才是他们理想的去处……。

小康来到哗波电话交友中心，这里提供青少年交友的机会，一次 3 小时，费用 250 元，有欲交友的电话号码，如果是男生，有女孩子主动与其通话，要是两个谈得来，可以约定相会，进一步发展关系。小康进到中心里一间间被隔离的小电话间，面对响个不停的电话，冷漠地喝着饮料，也不接电话。过了很久，他从电话间出来，后头电话亭里的铃声依然响个不停……台北的夜空灰蒙蒙的，清冷的街道上一辆辆轿车滑过……。

【评析与欣赏】

犹如纪录片真实纪录了这年代社会中迷惘的青少年的生活方式。采用双线两个主角彼此对照的叙述，不落言诠地呈现这族群都市人类的沉浮感。

以青少年为主角的电影，从 80 年代开始，已经由徐进良、林清介的学生片自成一格，尔后不少导演都拍一部或多部学生片，并成为一类型片种。这些学生片处理那时代正在途上挣扎的青少年所面对的学校、家庭、社会、心理的压力。他们容易有越轨地方，也多停留在学生帮派，或成了太保、太妹的帮派，或成了太保、太妹的帮派纠葛，或男女恋爱这种单纯的情感关系上。故事大多发生在校园。教育体制的腐败，经常被学生片直接或间接影射及攻击。到 90 年代蔡明亮等几位四代导演后，以青少年为主题的青少年片，则触及青少年犯罪、吸毒、行窃抢劫、持枪杀人等等 90 年代台湾新兴的社会问题。《青少年哪吒》，不像徐进良、林清介的学生片那样，或台湾新电影时期对待青少年方式——作者带着自我认同的态度投入角色经验的刻划；而这部电影中的青少年已经成为镜头注视下，与作者相当疏离的“ 他者 ”，他（她）们是容易被捕捉到内在生命的人物。这种人物的内心空虚，源自导演与拟仿对象之间，在主体认同上的分离，作者讲的是“ 他人 ”的故事，而不是自己经历过的故事，或别人成长经验，塑造出令人明确认同的角色。

哪吒是传说中托塔天王李靖的儿子，他与李靖父子不和，又大闹龙宫得罪龙王，连累父母，后来虽然刨肉削骨还身父母，以息龙王之怒，但最后还是藉着莲花莲叶重返人形，并成为封神榜上诸神之一。蔡明亮看完动画片《哪吒闹海》，发现哪吒这个“ 永远的青少年 ”，“ 他叛逆的感觉很强烈，很像现代的青少年。每个青少年都是不顾一切的。 ” 所以藉影片成功地忠实纪录了 1992 年的台北及此时生活在台北这块土地上的青少年，给人们立即自省的机会，而不必等到过 20 年后，再设计重新再现当今台北生活景观和青少年的

生活其心态，以唤起历史记忆。导演再现 90 年代西门町的风貌，让大家对照现实，显现了都会少年一般的困顿茫茫。

阿泽，是终日游荡于西门町的青少年一员。环境给他生活，给他金钱，供给他消磨时间燃烧青春的地方。睡觉、抽烟、电玩、出外找钱、夹着吃饭、泡马子做爱，过惯夜生活，白天睡大觉，他没有白天和黑夜之分。这就是他的生活全部。

小康，是在补习班念书的高四学生，和父母之间无言沟通，父母给的单向关心，给吃用钱或求神问卜，他们不知道小康心里在想什么，小康也不会告诉他们。他的生活从此开始，犹如断了线的风筝，随着阿泽飘进西门町，飘入了台北的夜晚，飘入了电话交友中心，完完全全地飘于台北的大环境中了。

阿桂是个老家在南部的女孩，选择西门町为住所，因为这里不愁找不到工作，玩到很晚也不怕没人送她回家。她生性随便，可以莫名其妙地跟任何人同床，大概是只要看顺眼即可，醒来才问：“ 我现在在哪里？ ”心情不好，找报纸广告，男来店女来电，随便找个人聊聊，约会，一切凭其心情或直觉做事，而她的直觉却是来自那没有经过什么风浪、没经过什么训练的大脑，或许是要到真正受了什么伤害才能警觉吧！台北几乎可以满足她所有的需要，可以很简单地找到自己喜欢的人。但是到最后，阿桂和阿泽才会发现在台北竟然无获得最基本的温暖和保障。阿桂对阿泽说：“ 我们离开这里好不好？ ”，阿泽问：“ 你要去哪里？ ”戚戚焉地说出这些边缘人的困惑与身不由己的处境。

影片没有以卫道者或指导者的方式针砭青少年的价值感，也不故作光明或寓言者般提供答案，准确反映西门町青少年族群的生活。让观众警觉到现在的一些青少年处理他们人与人、人与环境之间的关系是那么的漫不经心，没有太多的是非判断、道德观，在他们看来过去未来都不是很重要的，重要的是现在的好与坏，好的可以饮酒整夜不醒人事，坏的是以血肉之躯与人搏斗，明天大家又若无其事地好汉一条。他们是那么匪尔所思，那么危险，只要他们自己所喜欢，有什么不可以？他们（少男少女）亦敌亦友，既羡又妒的关系；虽然处在父子对立之关系中，却保有偷偷为对方报个仇或留扇门的感情联系；更在片尾那个直摇上天的空镜：窄小的西门町不是包袱，也是导演传达纠葛时的意象。更加接近台湾社会在急遽转变中，青少年所孕发的迷惘及疏离。他们的想法、作法已不是过往年代成长的人所能理解、想象。导演能敏锐捕捉这些映像并忠实地呈现，所描绘的社会情境不是虚构的；相反的，它因为那么准确，使其成为一部审视 90 年代台湾某些社会面貌的纪录片。影片表达了导演对青少年的关怀，让大人们正视一个他们现在面对的青少年世界，知道他们的子女在想什么？面对了现代社会及四周的环境，扪心自问与青少年之间发生了多少问题，对自己有所自省。

追求纪实美学风格。

导演在影像、声光色彩上捕捉现在台北青少年的真实生活，多采实景拍摄，台北华西街、西门町都是青少年日常流涟、浪荡、作案、工作、生活的场所，导演纪录了那些地方的风貌，和在那一带青少年的生活样貌、精神状态。呈现出分裂的、冰冷的 90 年代青少年的身影，为时代更替，留下不容忽视的标志。

没有明星演员的演出，专业演员和非职业演员，演技的生活化、自然、

活脱，是此片能达到纪实美学的关键之处。在 4 个演员中，只有王渝文曾经演过电影《五个女子和一根绳子》、《烧郎红》，李康生演过单本剧《小孩》，而陈昭荣、任长彬则是新演员。蔡明亮主要让演员发挥自己的特质，凭着自己的经验和想象力演出。不刻意做作，没有舞台腔调，他们所饰的角色让人们觉得在台北街头都随处可见，但他们个性迥异、鲜明、独特，给观众的印象又是那么深刻。

平行、交叉叙述，应用对比蒙太奇、并列蒙太奇，并列、分头叙述将两条情节线同时按事物内在联系，交替表现，统一在共同的主题中。象征、隐喻、衬托、对比手法，含蓄或形象地表达导演某种寓意或某事件的情绪色彩。比如小康和阿泽两个男孩，开场时，小康在室内，在书桌上刺钉蟑螂，窗外下着雨；雨夜，阿泽和阿彬在室外偷公用电话钱。后段高潮戏是另一个雨夜，阿泽在旅馆跟阿桂做爱，小康在室外淋雨弄坏阿泽的摩托车。最精彩的是小康住进旅馆房间，而阿泽走出房间，以及各自洗脸镜头的剪辑交错。导演不露痕迹地刻划了翘家不归的两个男孩，他俩同质性、互补以及共生关系，就像阿泽在狮子林电动玩具店作案，被困一夜的反倒是小康一样。水适时出现或无所不在（雨天、阿泽房间地上的积水），非但联系他们俩，而且隐喻他们所处的台北恶劣的环境，台北西门町或繁华市区，既孕育青少年又腐蚀青少年。阿泽自慰或做爱的纵欲，对比小康没有性纵欲，但喜欢恶作剧，装神经病让父母惊慌；又如小康的父母的喋喋不休映衬小康的默默无语，而又投射到片中阿泽父母永远缺席。青少年对人淡漠，对小生物残酷，揭示现实台湾社会待青少年更加漠视。

这部电影的不足之处是缺乏戏剧张力，如电影开场，夜晚下雨的台北，圆规下钉的蟑螂，用力敲破的玻璃，课本上的滴血等，这给观众很大的想象和期望，本应有张力和爆发力，但却没有发生，给人的心情落差较大。小康与阿泽之间的交互作用也不明显。比较接近电视影片，场景平面化，缺乏纵深，主要使用电视影片平板的灯光设计。这与蔡明亮过去所拍的电视影片，在色彩明暗所能塑造的美感及意义上，并无明显的差别。

蔡明亮于 1957 年出生在马来西亚婆罗州的猫城（古晋），三岁就与爱看电影的外公外婆住在一起，外公家附近有三家戏院，有的演粤语、广东大戏，有的演邵氏电影；有时候演日本片，有时候演西洋片。上中学前，外公几乎每天带他看两部影片，功课写不完就由外婆帮忙写，进入中学后，渐渐变成他带外公去看电影。上高二，一向害羞内向的蔡明亮出人意外地成立话剧社，并开始写广播剧投稿。高中毕业，没有按父亲的约定，而到台湾投考文化大学戏剧系。大量涉猎戏剧和电影理论。与学友王友辉合组了业余的“小坞”剧团。大四开始编剧，第一部作品是《速食酢面》。还编导过舞台剧《黑暗里打不开一扇门》、《房间里的衣柜》。《黑暗》一剧的背景是监狱，人物只有两人，中年汉子与少年的囚徒生涯。是台湾艺术界难得一见碰触同性恋的题材。《衣柜》一剧，蔡明亮尝试在舞台上结合电视媒体，在当时台湾剧场里算是观念新颖，作风大胆。毕业后编写能搬上银幕的电影剧本《风车与火车》（张佩成导）、《小逃犯》（张佩成导，获亚太影展最佳编剧奖）、《策马入林》（与小野合编，王童导）、《阳春老爸》（与于光中合编，王童导）、《黄色故事》第一段（王小棣导）。他的剧本都维持着平实、不夸张的风格，拥有一定的水平。

蔡明亮来自马来西亚，20 岁以后才到台湾念大学。可能因为这种“异乡

人”的关系，使蔡明亮对台湾社会带着旁观者疏离的敏感。在他的作品中，擅长用白描的冷静手法，客观地呈现一般人视而不见的生活细节。而由这些生活细节中，表现我们面对生命的无奈、重复、荒谬和挣扎。因此，蔡明亮脱离了台湾电影原来的“健康写实”传统，更接近现实主义。加上蔡明亮偏爱青少年人物，成为今日台湾青少年文化最诚恳的纪录者。

（陈飞宝）

青春无悔

1992 年　彩色片
摄制：台湾
编剧：周晏子　蔡德明
导演：周晏子
摄影：廖本榕
演员：王渝文（饰幼眉）陈昭荣（饰阿义）林建华（饰阿杰）

【故事梗概】

阿义与阿杰都是屏东客家子弟，到高雄就读，大学联考将到，阿杰还在泡马子（跟女孩子谈恋爱），把小玉甩了，又粘上小朱，在他看来交女朋友就像换衣服一样，可以任意换穿。而阿义生性纯朴踏实，执意回家乡复习功课，参加高考。

阿义回到家，正好是收菸烤菸的最忙时候，父母让他专心复习功课，不让他帮做农活。母亲娘家的幼媚来帮忙收菸烤菸，阿义对纯朴、善良的幼媚怀有好感。他搬到庙里书房温习功课，一天在河边靠在树上念书睡着，幼媚去摘草药看到，扔小土块捉弄他。阿义醒来后，她带他在小溪里泡，说可以赶走瞌睡虫。并带他到溪边挖草药，阿义钦佩幼媚懂得许多草药知识。

阿义爬上菸楼帮忙放菸叶烘烤，幼媚在下面传递。夜里，阿义在烤房看火睡着，幼媚不声不响地进来，帮阿义往火塘里添柴。阿义醒来，幼媚把姐姐月媚向他借的小说还给他，阿义把看过的钟理和小说给幼媚看。一天，阿义骑自行车载幼媚到村外，沿着弯弯曲曲的山路俯冲而下，幼媚昏眩闭目，脸色青白。他们在山路旁停下，看着家乡一马平川，绿油油一片菸叶，心旷神怡。阿义说：“ 外面的世界再好都不如自己的家乡好。 ”

春节将到，阿义挑着家里的大大小小饭锅到溪边洗刷，幼媚也在溪边帮洗饭锅，幼媚教阿义如何才能洗干净，洗完，互相泼水嬉戏，不经意间，幼媚落水掉进深处，被阿义救出，回家后卧病不起。幼媚的父亲告诉阿义，幼媚罹患不能再生的贫血症。待幼媚稍能起床，阿义陪着幼媚到她妈妈的墓前，两个人都做过许愿，幼媚问他许愿什么，阿义说忘了，幼媚说希望妈妈保佑他考上最好的大学，考上最好的系。如果他考上大学，一定到他家道贺。阿义骑自行车载着幼媚来到美浓——台湾乡土作家钟理和生长过的地方，阿义告诉幼媚，钟理和就住在那山脚下，问她有没读过钟平妹的故事，他说可惜钟理和走得太早，要不然会写出更多感人的作品来。幼媚问阿义，将来你是不是想当个作家？阿义点头。幼媚说，我听人家说作家生活很清苦，常常要饿肚子。阿义回答说，我不怕。幼媚说，我知道你不怕。他们牵着手过桥。阿义问她将来做什么，她说将来希望一点都没有，很想离开这个地方，很想到外面念书，可是爸爸不放心。阿义说古代祝英台都可以出来念书，我可以教你。两人心心相印。当幼媚闭着眼睛，阿义要接吻，阿义忽然想起他过去所痴恋的月媚与男友在野外作爱的情景，立即不敢触碰幼媚，后悔地对幼媚说不应该有这样的念头。幼媚说只希望他能把书念好。不要为了我耽误了你的念书。阿义回到家里，父亲对他不满，说他回来是温习功课，还是做什么。

阿义大学联考后，回到家乡得知幼媚病重转到台北月媚家中养病，立即北上探望，查到月媚家。幼媚下楼相迎，他们紧紧拥抱在一起。阿义给她喂

药、削苹果，眉宇间有几多哀愁。月媚送他到火车站嘱咐道，希望幼媚回家乡后，阿义常常去陪她。阿义的爸爸捕了些鱼，阿义带来送给幼媚补养身体，幼媚说鱼还小，放在玻璃缸喂养。阿义帮幼媚的爸爸劈柴，给幼媚念钟理和的小说，喂母亲煮的猪肝汤，……

放榜那天，阿义父母、妹妹围在破收音机旁，听大学录取名单，得知阿义金榜有名，犹如农民家出了状元，十分高兴。幼媚房间里挂着纸鹤，幼媚听完收音机，围上红头巾，装扮一新，出来告诉爸爸阿义考上台湾师大国文系，请求爸爸载她到阿义家，向阿义恭贺。爸爸用摩托车载她。半路上，微弱的幼媚偎依在爸爸宽大的后背说，如果妈妈还在一定会喜欢阿义，将来如果有一天和阿义结婚，你们一定会喜欢阿义这个女婿。说着血从鼻孔里流出，她忙用随身带的纸偷偷擦干。爸爸听了，泪流满面。在烤菸楼顶，阿义看到幼媚坐在她爸爸摩托车后面前来，赶忙下楼迎接。两个贴心人面对面，默默无言，心情久久不能平静，幼媚道一声："恭喜你。"待阿义的父母跑出来迎接。幼媚的爸爸已赶忙载她奔向黄昏的返回路上。晚上阿义父母、妹妹或以茶代酒，或用酒向他祝贺，正在说以后帮阿义照顾幼媚时刻，幼媚哥哥赶来叫阿义。阿义赶到床边，幼媚带着幸福、迷恋、凄然神情看了阿义一眼，在阿义怀里闭上眼睛。

在山坳孤寂的幼媚冢坟，上面插着欲飞纸鹤，阿义在坟前念着幼媚生前写给自己的遗书："认识你是我一生最快乐的事，虽然摘菸叶的季节已经过去了，却在我心里烙下最美好，也最难以割舍的回忆……我觉得很不应该，把悲伤留给你们承受，真的，很希望能再与你相约，一起去溪边摘青草，再坐你的脚踏车，你要更好珍惜……上大学时光，有空的时候，请帮我去看看我最放心不下的爸爸……"

【评析与欣赏】

《青春无悔》是台湾导演第四代后留美电影硕士，并由影评人升为导演的周晏子的首部力作。

追求"诗意写实主义"艺术风格，美化人和自然的和谐关系，是台湾客家族群的一曲田园牧歌。台湾客家人多来自广东梅仙、福建闽西、赣南一带，多聚居在台湾高雄屏东等地，形成一种特殊客家人生活习俗、心理、人文景观的客家文化。出身客家的台湾作家钟理和、钟肇政、李乔、钟铁民、杨光祯、赖碧霞、吴锦发等人对客家的历史、文化、生活，曾作过细腻的描述。台湾影视作品不乏刻划闽南人生活和文化，但客家人未在影视界引起足够的重视。这部是台湾 40 年来真正的第一部客家电影，以客家族群为描写对象，客家语对白占三分之一，以客家文化重镇美浓为主要场景，鲜明地凸现了客家文化色彩，让社会大众对客家族群投以相等的注视。

电影改编自台湾当代作家吴锦发的小说《秋菊》。吴锦发是客家人，高雄市屏东县美浓子弟，他对故乡美浓有一份热爱：美浓是客家族群文化、学识、知识的代表，虽然以农为主，但培养出来的弟子很有作为，出了很多博士。导演在此部影片中，将吴锦发小说《秋菊》吸收消化之后，阐释出比原著更单纯的爱情，没有什么高潮起伏，以类似散文诗的格调，娓娓道出一对青春男女的感情悲剧。阿义和幼媚，代表着纯净的青春生命，是所有曾经走过青春岁月的人必定会怀恋的"自我的投射"，也是将迈入青春期的少男少女会反求诸己的楷模。他们由相遇到相识、相惜、到悲恸分离、到永不后悔

走过这段路，反映年轻人由腼腆、执著、对成长苦涩的承担等情怀。他们的“ 爱 ”，毋宁是一种青梅竹马式的爱，是一个比较清纯的年轻人的爱情，而这种爱又源生于对家乡、对大地的眷顾，是人与人及人与土地之间的和谐写照。

此片的某些层面上，体现了客家人的意识里所谓“ 原乡 ”的乡愁观念。导演之所以选择 20 年前的故事，基本上出于怀旧心理，抒发个人的一种乡愁——对导演青春期的纯真烂漫有所思念。选择这个故事，是希望在这个浊世中创作一部清流电影，让观众感受年轻人纯真的一面，带给观众一点清新的气息，找回一点人们曾熟悉的纯洁和朴素，这是大家曾经拥有过的，只是被竞争和功利挤到了心灵的角落。唤醒浮世心灵的乡愁——时代越前进、社会越变迁、人心越迷失，情感的纯净之美越需要。

影片讲的是农村一对青年在成长阶段发生的感人故事，周遭充满温馨与宁静，人人脸上挂着和蔼满足的笑容，过的是勤奋努力的生活，一切都是自然，极人性的。阿义父母对他的关心、督促，辛劳捕鱼、种菸为的是让他能考上大学，父亲对他交女朋友由抵触到理解支持。而幼媚父亲、姐姐始终对幼媚的关爱，道出客家人人与人之间那种温馨的亲情、友情。男女之间产生的爱虽然热烈而澎湃，民风纯朴的客家人表现得那样含蓄、隐藏或有节制。他们之间的爱情是渐进的、羞涩的、有责任的。迥异于《青少年哪吒》那种茫然、随兴的都市边缘人生活形态，和琼瑶小说中的不食人间烟火也不大相同。70 年代中期，蒋介石、蒋经国易位，台湾建设如火如荼，肇始自工业文明污染而来的是城乡差距拉远。在美浓，勤俭坚忍的客家农民依然保存传统的生活信念，乐天知命，种菸叶，使用古老的菸楼熏烟叶，客家人赖于生存的菸田有的傍在山隈，有的敞在苍穹下，菸楼则疏落在灵秀的村落，椰子树、槟榔树、绿油油的水田、牛车，有地标性象征作用的金字面山，古老的伯公祠（土地公庙）、庙里的书房、风水地（墓地）、漂亮的三合院，过年前后门窗上端贴的旧的和新的五福纸，当地年轻人去世后冢葬土堆上插的一只色彩鲜艳展翅欲飞的纸鹤，及洒上的冥纸，代表家人对死者最深的思念与祝福，都在表现出客家人特有的文化、习俗和传统。加上客家农民耕耘劳动的形象，构成诗情画意的田园景观。突破了近 10 年来台湾电影描绘青少年成长苦闷、疏离、灰涩的窠臼，从而牵动观众心中潜在的对纯美事物的憧憬。导演采用“ 诗意写实主义 ”风格，在写实主义的基础上，摄录如诗的实象，强调人和自然的关系。它不仅拍出美浓环境美，而是按照美浓既成的美丽景致，将人物的精致对白、吸引人的剧情、人物深厚的情感，像散文诗一样，柔柔的，比较婉约的，透过摄影、音乐、美术、演员内敛的表演，在道出故事的同时，呈现出客家人的家庭关系、生活习性、恋乡爱家亲人的特质；乃至城乡差距、时代气息、当地独特的人文景观。

台湾写实片不避讳去表现一些丑陋的东西，这部电影不以传统戏剧结构为主导，以两位男女主角的心理轨迹为主线，生活流和意识流结合，淡化情节和注重造型。线性组织段落，呈放射状铺陈开去，通过变奏的积累，逐渐强化影片的感情色彩。将缺乏戏剧冲突的事件、生活流程的细节串联起来，构成一个和谐、完整的叙事形态。它也用了些长拍镜头，然而该跳镜的地方都跳了，注意在适当的时候，挑起观众的情绪。营造美的氛围和美的格调，类似散文的形散神凝的意境统摄全片。采用不同角度拍摄美浓的景观。周晏子认为发生在美浓的故事，就应在美浓拍摄，片中使用道地的美浓客家语对

白，也只有在美浓摄影，才能保持原味。绿，是这部影片的主要色调，表达相对于后代评论机械冷调的视觉观念，呼应剧情情感的温暖。美浓在群山环抱下，自成天地，犹如世外桃园，所以摄影呈现的似中国国画山水的感觉：构图落落大方，摄影机运动灵巧自然，美术注意考据，整体色调趋向鲜柔的绿色系和古朴的砖色系，包括建筑、陈设道具、服装在内的色调都没有俗腻或阴冷的颜色，能一致烘托出雍容的田园风味。使用富士软片，并用补色滤镜和全色滤镜，凭着摄影师的记忆和经验，控制色温，表现出美浓农村那种亲切、诗情画意的感觉。又如最后一场幼媚墓前的戏要求有一种黄昏的日落娇艳、动人的视觉，摄影师加上一层橙金色镜，把背景颜色统一在较乾黄的色彩上，重新凝聚，掌握凄美的感情，在灯前加两个 K 的 HMI 灯光补光，并在灯前加上接近 B8 的蓝色滤色纸,终于把主体人物的颜色调到接近要表现的真实的情景。

导演不善于以特殊的镜头镜位寻找一个比较不一样的看世界的空间。影像展现灵秀之所，不摒弃特写，但更多运用近景、中景、远景、大远景，及升降镜头，当摄影师在升降上柔缓地运镜，或在轨道上推拉拍摄后，原本格局不大的影片就有了开阔的视野，令人赏心悦目，对自然与人之间的互动关系透过视觉产生感应。比如当阿义失意或寂寥时，他喜欢爬到菸楼顶上独坐，当他和另一位男主角阿杰发生冲突，阿杰上宿舍楼顶自省，在那高高的位置上，他们可以俯瞰周遭的世界，或暂离恼人的现实，而得以涤净心思。也由于诗意写实风格，使导演可以游走在现实和超现实之间，又不致于破坏整部影片的写实性，例如幼媚消失在烟田里的那场梦，及幼媚二姐月媚在林中与男友幽会的回忆，导演都采魔幻式手法来拍摄，制造一种诡异的美感，完成情绪的张力。

音乐在电影中的作用，是随不同的电影而异，一般情况下，音乐在影片中起着辅导情节、烘托演员的表演，及表达导演抽象的情感。好的音乐会给观众带来一种情绪的感染。在此部电影拍摄过程，导演让作曲家史擷咏到美浓拍片现场，体会当地气息，观察那里的田园景观，搜集客家音乐，感受南部客家小镇的淳朴民风；从广东的绿色菸田，蓝天……透过“感觉”掌握那块土地的精神，然后转换成音乐。由于影片不是很复杂的成人式的爱情，也没牵涉到暴力，更没有很煽情的情感表现，只是淡淡的，实景已很具乡土性，为了避免格局变小，导演作曲家不把音乐定位在乡土小调上。影片的音乐整体上维持乡土特点的同时，用比较现代感的手法，靠管弦乐团演奏，以弦乐器为主，无论和弦、旋律、对位，都能最细致地表达感情。搭配一些音色比较柔和的木管乐器，譬如双簧管、低音管、长笛、短笛、竖笛，偶尔用法国号。不刻意用胡琴、唢呐、梆笛这类中国乐器。而是从客家聚居美派所感受到的精神，揉合南方色调的感觉来写主旋律，虽然故事在特定的地城，但音乐的情感已经超越地域，观众看电影时，能感受到这也是自己年轻时的感觉。音乐不仅是烘托剧情，它在某些时刻本身就是剧情。影片中飘渺、感伤的音乐，银幕间视、听交响的和声，多层次、多信息地勾勒出主人公内心情感的细微的波动，弥补了影片中演员在感情流露上表演的不足。有时，演员不一定很明显把内心戏演出来，也可藉助有生命力的音乐，细腻地表达角色内心复杂的感情。这部电影音乐由史擷咏编曲，他是台湾国立音乐科作曲组毕业，曾以《唐山过台湾》、《滚滚红尘》两度获得金马奖。他用电子合成器模仿导演所要的乐团形态来演奏，最后请大陆中央乐团演奏。使这部电影音乐做

到很完全，细腻饱满，诗意盎然，有较高的水平。而且片中的音乐的情绪和转换，与角色情感的变化紧密相扣。阿义欲吻幼媚，却忽然想到她二姐，以致与幼媚产生误会，羞愤骑车回家途中，现实、回忆交错的那段戏，将回忆处理成梦幻，这段音乐有点梦幻、抽象的感觉，而现实中奔驰着脚踏车的阿义内心很激动时，音乐突出速度感，这种两极化的音乐情绪，通过自然的转换技巧，有机地结合一起。

（陈飞宝）

少年也，安啦！

1992 年　彩色片
摄制：台湾
编剧：徐小明
导演：徐小明
摄影：张惠恭
演员：高捷（饰小高、捷高）　谭志刚（饰阿兜仔、小刚）　颜正国（饰阿国）　魏筱惠（饰美美）张以涵（饰小琪）

【故事梗概】
徐董是外省籍老大，是有组织的黑社会的“生意人”，生产遍及全省。瑞芳的柯老大与北港的阿狗皆为地方上角头，他们的枪械、毒品全依赖徐董供给。柯老大和军火介绍人在餐厅里被近距离的乱枪击毙，伴随着杯盘落地和人的叫声，在餐厅外的小高听到枪声，见军火介绍人又来追杀自己，赶快逃遁，逃到海边，枪响，小高落海。

柯老大实际上是被手下阿文勾结外人杀害，作七那天，阿文还带来高阶层黑社会人物，警告小高不要轻举妄动。死里逃生的小高怒气更炽，在老大灵前鸣枪嘶吼，誓言报仇。

北港阿兜仔的父母分开很久，母亲在台北有自己的生活，阿兜仔与父亲仍住在北港老家。母亲想带阿兜仔移民美国，但他总是拖延，该办的手续一件都没办，舅妈受母亲的委托，前来催问。父亲才突然知道阿兜仔要到美国去，认为孩子也要抛弃他而去，恼怒之后从二楼跳下自杀。

阿兜仔和阿国正值轻狂年龄，无所事事，姿意挥洒青春，他们如同一把枪，生猛而具攻击性。成天不是和伙伴流连于弹子房，在小镇游荡、朝天宫前渎武、卡拉 OK、纵火……要不就窝在阁楼的自我天地里吸迷幻麻醉品。麻醉品的迷幻兴奋，使他们得以暂时解脱家庭及外界的束缚。

阿兜仔与北港地头芳城有宿怨，一日阿兜仔在路边摊上，巧遇芳城的手下，双方大打出手。小高是北港同乡，少小离家北上，已混出一场局面，老大遭人暗杀之后，小高携同女友美美返乡搜寻线索，透过阿国和阿兜仔，觅得昔日伙伴标哥，也理清了线索，展开复仇猎杀行动。

阿兜仔和阿国北上台北，请小琪帮忙找小高，阿国在小琪台球店中，和一群时髦的台北人打撞球，穿着不体面，又操台语的阿国受到嘲弄，阿国按捺不住，拔出手枪对空开了两枪，小琪气极败坏。他们 3 个人急急忙忙离开，乘计程车瞎找小高，半途被司机赶下来。3 个人正在桥上商量去处，计程车司机呼朋引伴至桥下欲寻 3 人泄愤，他们只好叫骂逃避。

阿国和阿兜仔在台北，开辟一连串不属于他们这年龄该有的生活。陷于繁华的狂飚荒谬的五光十色，懵懵气盛的少年，渐渐走向危险的深渊。跟着小高和标哥到小棋的台球店。小琪陪着他们一起跳舞，小高则和阿不拉在谈报仇的事情。满腹心事的美美从吧台端了酒，要给独坐一旁的标哥，标哥晃晃手里的啤酒罐，谢绝了美美。美美走回座位，听着小高咬牙切齿地誓言要报仇，全然不理会阿不拉的劝告，忍不住神色凄然。小高寻仇欲离开窝居，美美不欲小高再惹事非，把车锁钥匙藏起来，小高便啐骂美美。

阿兜仔等 3 人在宾馆等待小高来会合，不料寻仇的杀手来了。小琪仓惶

中扣动扳机杀了人，又目睹阿国被枪击中，阿兜仔抢进房间时，她惊慌过度，瑟缩在浴缸里打颤。

在喜气洋洋的鞭炮声中，阿文的妹妹举行婚礼，台上女歌手载歌载舞，宾客沉浸于欢乐，酒酣之中。小高一行在一家杂货店里买香烟。歌舞声中，新郎新娘上台向来宾致意，一身黑衣黑裤的小高大步走进席间主桌，“阿文，阿文”，小高站在阿文背后叫他，阿文惊觉不对，回过头来，小高举枪向阿文开枪，阿文应声倒下，接着枪声大作，阿文的手下四五个杀手持枪追杀出来。现场一片惊乱嘈杂，小高等人快步离开，阿文的手下赶紧开枪追击。最后，来自北港的阿国、阿兜仔一个沉尸淡水河，一个流浪于台北街头，不知何去何从。

【评析与欣赏】

《少年也，安啦！》由侯孝贤城市电影公司的侯孝贤监制、徐小明导演的处女作。徐小明生于 1955 年，世界新闻专科学校电影科毕业。1978 年跟张佩成导演拍《成功岭上》。之后，跟李行拍《原乡人》、《又见春天》、《龙的传人》。1985 年跟侯孝贤拍《童年往事》，受老中青台湾名导演影响甚深，累积了 10 年副导演的经验。1988 年中影拍《落山风》，他参与选拔，未准，失望之际，赴高雄经商。1991 年和侯孝贤长期合作的制片张华坤，找上他当这部影片导演。

纪录在世纪末一些台湾黑社会的影像。

这部电影叙述混迹从南台湾北港至台北黑道的小高，因遭仇家的追杀，带着女友回到南部家乡避风头，然后又吸引家乡两个未见过世面的小兄弟阿国、阿兜仔北上寻仇，阿国、阿兜仔从此就卷入一场场的背叛、仇杀和火拼中。这样一个毛头小伙子闯黑道大观园的故事，在香港可能成为一部血腥的煽情性、明星大展的动作片。而在那么多港台的黑社会帮派电影中，《少年也，安啦！》极有特色，故事人物完整，有一个宠大的人物族群，多达 18 个人物中，有的人只出现三五场，有些人甚至从未露面，但他们活着，其关系存在着，因为他们是电影中呈现的社会，也是现实社会中有机的一员，个个都有自己的故事，而且每一个故事，都成为电影中的一个章节。像讲义气却不识时务的黑道亡命份子小高，留着一头日式平头，背后刺着守护神“不动冥王”的纹身，胸前是纹刺两条飞龙，一条代表忠，一条代表义，整合起来，就成“忠义护主”的化身。他原来也是北港地方少年，后来北上到瑞芳混，是整个故事的关键人物，他的复仇行动是全片铺陈人际网络的经纬。小刚和阿国都是北港的小混混，小刚较多愁善感，阿国好打弹子，吸麻醉品，行事冲动、鲁莽，常招惹生非。侯孝贤、徐小明手下的这部片子，侧重于人际关系描述，具有写实性，通过视觉形象，表现出世纪末台湾一批在黑社会或在黑社会边缘人物的景象：他们有一种对体制不信赖而形成的江湖伦理。藉毁灭或自毁来自我肯定。贫与富的阶级各自国新身份而舒手探脚、处处以身试法的恣肆、幼时开始的激烈竞争、逼出来的蛮劲。侯孝贤导演的《尼罗河女儿》、《恋恋风尘》中代表宽容、代表家庭亲情、代表避难疗伤处所的远离集市的山间家乡。与此相反，徐小明的《少年也，安啦！》里的城与乡都是江湖。一批青少年主角重复着允诺与自我的实现，重复着复仇与被复仇，小高、阿国、阿兜仔和其他所有用生命刺青的角色，就注定了永远出去的、永无休止地奔跑。侯孝贤影片里的少年有一种共同的特点：寻找梦，逃离梦。

而《少年也，安啦！》里那种被人夺爱啦被人背叛啦，不需要理由，便自然而然地自我放逐，在成长的同时向毁灭狂奔。由乡和城的路途成为受咀咒者的梦游，捷高的自我放逐，阿国、阿兜仔的亡命，全是身不由己的一脚踩上了风火轮，一路停不下来地厮杀过去，久被欺辱以后的蛮横固执，困惑太久以后的狂乱，在自我膨胀的过程里自我毁灭。监制、编导通过这部电影提出对现代台湾的感受。

影片以纪实的手法营造一种台湾特殊圈子的气氛。

摄影上借鉴了侯孝贤的长镜头的叙事风格，电影中的意外事件和暴力事件，恒常在摄影机的景框以外完成、结束，高度复制了一般人的窥见死亡的实际经验，表现出一种规定情景的诡异性、不可捉摸的漠然。甚至有时候连镜头，都靠摄影师张惠恭凭着经验自由印证，经过精密设计，但手法则是即兴的自由的，不露痕迹。摆脱咬文嚼字，完全用摄影、美术和角色的扮演来叙事，让观众直接透过视觉映象建造的图象感受到台湾的乡村经验及城市“神话”。在取光上，多用自然光效，现场的光源很多，但并不很亮，然而这种光很自然，再补一点光，在演员侧前方装上了两个灯光师自己发明的“保丽龙灯”，即把日光灯管装在薄保丽龙板做成的盒子里，使光线不会太强，又很柔和。拍夜景与室内的摄影，也极少补光，采用光圈全开来捕捉现场的真实感觉。整个影片色调非常真实、灰暗，而且自然，它完整衬映出角色的真实性格。里面没有太多的商业噱头，与侯孝贤等上一层次导演的议题或风格又有所不同，比如此片的黄昏光的处理，不同于侯孝贤的感怀喟叹，其中隐藏了许多毁灭性与爆炸性，形成死亡、阴影和潜在于社会的暴力相关。

在声音上，影片采取同步录音和配音结合，使得影片更呈现一种真实的气氛和现代感，使声音有立体效果，音质清晰度，也比传统声带高，给观众一种震撼的感染力。邀集林强、刘元、吴俊霖、Baboo 等歌星演唱插曲，所演唱的流行音乐与影像气味吻合，诸如林强摇滚歌曲轻俏讽谕，吴俊霖的蓝调则带颓废、阴郁的情调，侯孝贤客串两首歌，声嘶气壮，学唱“流氓腔”，有一种撼人的情感。

演员生活化的表演是影片另一特色。整个影片摄制过程中，没有给演员剧本，也没有台词，主要靠导演口叙剧情和重点，让演员自由发挥。影片中只有一个专业演员高捷，他演过《悲情城市》里的文良，演过《火烧岛》、《怨女》、《阿婴》、《娃娃》，每个角色反差都很大，是城市电影工作社的基本演员。其他演员有的过去虽然也演过戏，但名气不大，有的是新手。就整体演员队伍而言，没有什么当红名星，演技也不特别精湛，但他们在导演设计的情境里，陷入某种规定的情绪，发挥自己的本色，自然而然地作没有表演的表演，按照自己的话语，把意思表达出来，顺口溜出来的台词真实而自然。其言语都是一般台湾广大民众的真实言语，极其生猛鲜活。

徐小明调动现有条件下可用的艺术手段，表达了像监制侯孝贤所说的：“今天我们台湾的人为什么暴力到那个程度，是整个现代社会空气挤压出来的状态。基本上《少年也，安啦！》就是在表达这种状态。”

（陈飞宝）

焦 裕 禄

1993 年　彩色宽银幕故事片

摄制：峨眉电影制片厂

编剧：方义华

导演：王翼邢

摄影：强军

主要演员：李雪健（饰焦裕禄）　李仁堂（饰赵专员）　周宗印（饰潘健）　田园（饰吴荣先）张英（饰徐俊雅）

【故事梗概】

这真实的事情发生在 60 年代遭受严重自然灾害的兰考县。风沙、水涝、盐碱三大害折磨着兰考人民。

就在这“雪上加霜”的困难时期，焦裕禄调任中国共产党兰考县委书记。到兰考的第二天，焦裕禄就带着小孙顶风冒雨去查看民情灾情。

面对严重的灾情，县委主管救灾物资的吴荣先却让堆积如山的救灾物资风吹雨淋而不管。有些县委同志只是唉声叹气、怨天尤人。于是焦裕禄大雪天带领县委成员来到兰考火车站，他们挤在人群中，帮助乡亲往车上递小孩、箩筐。面对风雪中扛着烂棉絮、提着讨饭篮外出逃荒的兰考灾民们，焦裕禄说：“党把兰考几十万人民交给我们，我们没能领导他们战胜灾荒，却让他们端着讨饭碗去四处流浪，我们不感到羞耻和痛心吗？”焦裕禄带头取消了县委干部的特殊供应证，并发动干部们将救济物资分发到灾区群众手里。大雪天，焦裕禄来到农家茅屋中，给双目失明的老大娘和她卧病的老伴送来了面粉和钱。他深情地对老人说：“大娘，我是您的儿子，毛主席派我来给您老人家送钱送粮来啦！”

为了治理“三害”，改变兰考的落后面貌，焦裕禄与同志们一起研究治沙方案，亲临大沙丘，顶着狂风试种泡桐。园艺场老场长热心地为治“三害”献计献策。林学院大学生、技术员小魏因未婚妻不愿来兰考这穷苦的地方而悄然离去。焦裕禄得知后，忍着肝痛，跌跌撞撞地追到火车站。焦书记的一片赤诚感动了小魏，他决定留在灾区工作。小魏追回来了，可园艺场老场长却因长期劳累和营养不良患浮肿病辞世。老场长的死使焦裕禄十分震动。他算了算，全县干部有 3004 人病倒，死亡 27 人。为了抢救和保存党的基层干部，他决心给全县基层干部购一批高价粮。为此，有人告焦裕禄是“破坏统购统销政策”，“给共产党丢脸”。风闻焦书记要被免职的干部群众集结在县委大院里准备向中央告状，为焦裕禄喊冤。地委赵专员见此场面也被感动了。

焦裕禄夜以继日地操劳，生活十分清苦。就在兰考呈现出一片生机之时，他终因积劳成疾，猝然病倒了。闻讯赶来送焦裕禄去医院的干部群众站满了兰考县的大街小巷。

在生命垂危之时，焦裕禄嘱咐来看望的干部带一把盐碱地上的麦穗给他看看。当得知小魏安心留在兰考并结了婚，他憔悴的脸上露出了欣慰的笑容。临终前，他脱下唯一的一块手表送给了女儿。

黄河故道上，风萧萧、云惨淡，为焦书记送行的人汇成了巨龙般的队伍……

【评析与欣赏】

这是一部以真人真事为依据，带有一定传记色彩的现实主义影片。影片历史地、真实地、艺术地再现了焦裕禄平凡而伟大的足迹，为我国当代电影画廊增添了又一个富有艺术魅力和典型意义的社会主义新人形象。

焦裕禄是一个处于革命战争年代早已结束，改革开放尚未到来之间这一特定历史时代的典型。这个时期，我们党正在极其艰苦地迂回地摸索着建设具有中国特色的社会主义国家的经验和途径。而焦裕禄受命于危难之中。他深入调查研究，制定了一系列除贪、富民的方针，带领全县人民与自然灾害、与极左思潮、与官僚主义、与贫困进行顽强的斗争，表现出远大的目光和改革家的潜质。然而，囿于自然力量的相对强大、道路的曲折、焦裕禄又身患重病，事业未竟身先死。有价值的东西的毁灭构成的悲剧冲突，折射出焦裕禄无比伟大的内在人格。

影片从始至终体现了一个情字，以情取胜，没有丝毫说教。影片中那些表现焦裕禄与群众甘苦与共、情深义重的一幕幕场景给人留下了身临其境、令人难忘的印象，产生了振聋发聩的冲击力。我们看到焦裕禄顶风冒雨，推着一辆自行车，啃着糠饽饽去查访民情和灾情。我们看到焦裕禄率领县委干部在大雪纷飞的夜晚去火车站看望背井离乡、衣不遮体的灾民。他亲自拉着架子车给老乡们送去救济粮。我们看到焦裕禄在风里、雨里、沙窝里、激流里跋涉调查，探求治“三害”的第一手资料。我们看到他不顾自己重病在身，冒雨探望饲养员梁大爷。他捂着肝区去追行将离去的技术员小魏。为解决抢救基层干部健康的用粮，他甘冒风险……还有他说服孩子把别人送来的活鱼送还鱼场，将特供的 20 斤大米颗粒不剩地送给南方籍的大学生，而临终留给孩子的只有一块旧手表……然而就是这些看似平淡无奇的琐事，莫不于平凡中显示出来不平凡，洋溢着一个真正的人民公仆、党的好儿子对人民群众的深沉、亲切、滚烫的血肉联系和鱼水之情。影片善于把情感因素凝聚在焦点上，表现焦裕禄对一个个劳动农民、知识分子、基层干部的阶级深情。这种深情又是充满个性色彩的。当老场长猝然辞世，他按捺不住悲痛，失声痛哭；当洪水袭来，乡干部悲观叹气，他又不禁勃然拍案而起；当他见小魏留下来，脸上露出真诚的憨笑。这些感情的流露是那么真实、可信、有血有肉。

为了感人至深地展现人物的情感，影片充分运用了电影语言，可谓在精细上刻意求工。比如焦裕禄追送林学院大学生小魏的一场戏：焦裕禄听到小魏要离开兰考的消息，立刻跑步追赶到火车站，见到小魏，没有任何责难，只是以一袋兰考的泥土作为纪念品同小魏话别。小魏上了车，我们看到他恋恋不舍的回顾和思想斗争的焦虑。车徐徐开动了，为了再看看小魏，老焦忍着肝痛，越走越快，一个车厢、一个车厢地隔窗探望。这里一唱三叹的艺术处理，写尽了人间真情。火车开走了，老焦回过头来，空荡荡的站台上竟远远立着小魏。这时在强烈的豫剧音乐烘托和小魏的远景相衬下，出现了焦裕禄富有个性的特写镜头：他深情地笑了。那满面恋恋不舍，欲留不忍的神情和思贤若渴、爱护人材的拳拳之心，那失而复得的憨笑中包含着慰藉与感慨。百感交集，让人肝肠为动，真乃此时无声胜有声，谁能不为两人之间的纯真感情而潸然泪下。影片通过触及心灵深处的典型细节描写，将人情味血肉丰盈地显示出来，将焦裕禄大海般深广的内心世界展示得淋漓尽致。这是诗，这是画，这也是人生的哲理给人浓厚的回味和无尽的遐想。这一段从全景、

中景、近景直到最后的特写镜头中的面部表情与动作处理得极为准确、自然，并充分利用了观众的期待心理，维系了观众同银幕世界的情感联系。

大诗人臧克家有句诗说："给人民当牛马的人，人民把他抬得很高很高。"正是焦裕禄自己的言行，赢得了广大人民群众的拥护和爱戴。影片用几个宏大的群众场面表现了兰考人民对焦裕禄深挚的爱戴之情。当风闻焦裕禄"要被地委处分"时，数百群众不约而同地来到县委大院为他喊冤；当焦裕禄因病而离开兰考时，数千群众簇拥街道，热泪相送，一张张关注的脸上，充满了担心、忧虑与希冀的神情……而最后，黄河古道，万人送葬的场面，那凝重悲壮的气氛，更给人以极深刻的震撼。它使人体味到"出师未捷身先死，长使英雄泪满襟"，使人领略到一个共产党人生之伟大，死之壮美，使人看到一个共产党人崇高品质所激发出的伟大力量。影片在结构上，遵循了现实主义的自然形态，撷取焦裕禄在兰考一年零 3 个月短暂而光辉的时光，采取直线叙述方式，以焦裕禄"敢于在困难面前逞英雄"为主线，以他"心里装着全体人民，唯独没有他自己"为点，连缀在主线上。纵线串珠，顺"时"而下，层层推演，把情与理有机结合，而且采用我国民族传统文艺常用的有头有尾的形式，从他去兰考赴任写起，直到病逝。同时，也契合一定的审美价值取向，将通过提炼了的事迹情节主次相依、详略有致，起伏跌宕地交织、熔铸成一个有机的整体。影片就是通过这一桩桩、一件件平凡而又暗旎的事迹构筑起了一座丰碑。

影片的风格是纪实的，质朴无华而又深沉凝练、激昂悲壮。据导演自述，由于主人公形象本来就很实在，材料丰富，所以整个拍摄"力求写实"，"视觉听觉都尽量保持真实。"我们看到影片中没有花里胡哨或恢宏壮丽的场景，没有追求形式上的"新潮"，而是真实地展现了当年兰考灾区的面貌。银幕上，那枯树、老鸦、苍天，那荒芜的沙丘、贫瘠的盐碱地、咆哮的狂风、暴虐的洪水，那些身披烂棉絮、手拄讨饭棍的逃荒人沮丧的情绪，那质朴深沉、苦涩悲凉的河南地方曲调，以至一盒纸烟、一把藤椅，都是 60 年代河南灾区本来面目的翔实再现，具有浓郁的地方生活气息。整个画面构图稳定，色彩还原真实，气氛凝重。这种纪实风格对塑造人物性格起着至关重要的作用，如影片开头，去兰考赴任途中的焦裕禄身穿补丁棉袄，将自己仅有的几个馍掰给一群饥肠辘辘的孩子，并急切地探问："县委会在哪里？"影片这样切入，就鲜明地显示了典型环境中的典型性格，也使观众深切感受到焦裕禄是在多么艰难的条件下来到兰考这个出了名的重灾区上任的呀！又如，焦裕禄率领县委成员们夜巡火车站的情形：新闻片式的运动镜头缓缓摇过风雪交加中那一片衣衫褴缕、面黄饥瘦逃难的人山人海，而就在这拥挤不堪的人群中，出现了焦裕禄那沉重忧愤的面孔和披满雪花的身影……整个场面气氛悲壮，使观众深深地感受到焦裕禄与人民风雨同舟、患难与共的公仆意识。影片尽管手法朴实无华，但并不等于照搬生活。我们可以发现编导十分注意从普通的日常事件中开掘略带悬念的戏剧冲突，以使剧情更加起伏跌宕。比如，影片以"葬礼"开场，就意味深长：那象征着我们古老民族的黄河故堤上，黑色人群怀着悲痛的心情朝我们走来……这既是与敬爱的人的挥泪诀别，又是一种由衷的召唤。这足以引起人们立足于现在对历史深沉的思索。又如："犯错误"一场戏，焦裕禄作为一名党性很强的县委书记，何以甘冒风险为基层干部买高价粮？影片事先作了充分的铺垫，精心描写了焦裕禄对老场长的关心、对老场长死的悲痛，从情感逻辑和情节逻辑上自然流畅地引发出焦裕禄

为抢救和保护饥病交加的基层干部所作的斗争。同时，对这件事的严重性作了铺垫——地委震惊了，省委震惊了，这是全国罕见的，是“ 破坏 ”……在这泰山压顶的时刻，焦裕禄毅然承担了全部“ 责任 ”。这正是“ 沧海横流方显出英雄本色 ”。

全片遵循现实主义创作原则，但结尾却带有浪漫主义的理想色彩——焦裕禄迎着我们缓步走来，他身后的蓝天、黄土之际，蓦然涌出黑压压的一片擎旗人和无数面猎猎飘舞的红旗。此时，高速摄影机节奏酣畅，场面调度大阖大开。这样将革命现实主义与革命浪漫主义浑然合一，以象征手法揭示了焦裕禄形象的鼓舞力量，令人于振奋中焕发起昂扬的意志，升华出崇高悲剧的美感，从而使影片达到了很高的艺术境界。

影片中焦裕禄的饰演者李雪健的表演堪称卓越。他的表演朴实、自然、深刻、细致，抓住了人物心灵，抓住了人物的神韵。

该影片荣获 1989—1990 年优秀影片奖、第八届“ 金鸡奖 ”和第十四届“ 百花奖 ” 的最佳影片奖。李雪健因饰焦裕禄获最佳男主角奖。

（何静）

霸王别姬

1993 年　彩色片
摄制：北京电影制片厂（汤臣）香港电影有限公司
导演：陈凯歌
编剧：李碧华　芦苇
原著、统筹：李碧华
摄影指导：顾长卫
主演：张国荣（饰程蝶衣）　张丰毅（饰段小楼）　巩俐（饰菊仙）

【故事梗概】

1924 年，北平，北洋政府时代，一妓女抱着儿子闯入关家科班，求关师傅收她儿子作徒弟，关见小孩有六只手指，拒收，妓女一刀砍下小手指，硬拜了关师傅为师。从此，小豆子便在关家科班学青衣，同班学花脸的小石头对他关怀备至。

学戏的生涯太苦，小癞子与小豆子逃跑，但在外边见到角儿受观众狂热崇拜的情景，小豆子又拉着小癞子回科班，正见到关师傅痛打小石头，责怪他作为大师兄开门放人。小豆子挺身承担，声言是自己跑的，与师兄无关；并自己趴在凳子上，请师傅打。小石头见师傅打得狠，上前拦阻，被刀子刮了一下眉骨，淌下鲜血；小癞子怕被打，上吊死了。

关师傅带着二人回科班途中，遇一弃婴，小豆子不听关师傅劝，把他抱回戏班。

抗战开始，二人已成名角儿，这天正在戏园唱《霸王别姬》，袁四爷特来捧场，散戏后，又到化妆室赏戏并邀程段二人到家小酌谈戏，程蝶衣不敢不去，段小楼不领情，声言自己要去喝花酒。

在花酒楼，头牌妓女菊仙正被一群嫖客戏弄，段小楼为解围，冒称这日正是他与菊仙的定亲日，二人当众饮了定亲酒。

程蝶衣得知此事，责备段小楼没有听师傅的话，小楼不明白：“什么话？”程说：“从一而终！”小楼叹道：“蝶衣，你可真是不疯魔不成活呀！唱戏疯魔不假，可活着疯魔，在这人世上，在这凡人堆里，咱们可怎么活呀！”

菊仙拿私房钱向鸨母赎了身，到戏班找段，表示若段不收留她，她要再跳一回楼。段即表示今晚就是定亲礼。程闻言很不高兴，猛推化妆间的门，坐到外间来，段要程当证婚人，程说：“黄天霸和妓女的戏，不会演，师傅没教过！”

抗战胜利后，伤兵闹戏园子，段为保护程，与伤兵打架，菊仙为救段被踢流产。而国民党的法警却因程为救段而给日本人唱过堂会以汉奸罪将程铐走了。段、菊，还有戏园老板，为救程去求已变成国民党红人的袁四爷出面搭救。菊仙则要段立字据不再跟程一道唱戏。

菊到监狱向程通风报信，叫他在法庭只要死咬住是日本人拿枪逼他去唱堂会的，并把段给她立的字据拿给程看，程看后，伤心不已。

法庭上，袁四爷果然振振有词为程辩护，获得掌声。但程却失神地反应迟缓，当段经过他身后时，他不由自主地抖了一下。

法官一再提醒程“有义务和权利用事实来证明你清白的人格。”但他却说：“青木要是活着，京剧就传到日本国去了，你们杀了我吧！”段对京剧

艺术的背叛，令他痛不欲生。

但法官忽然宣布对程一案暂停审理，交保释放；原来是国民党行辕长官要看程的戏。

解放前夕，民不聊生，段小楼沦落在戏园大街卖西瓜。程派小四将宝剑送给段。二人与戏园老板及小四站在路边聊天，到解放军快进城了，那坤问段：“还敢打人家伤兵不敢？”段随口答：“他们别瞎闹，闹急了，照打！”

1949 年，解放军进入北京城。段、程二人在台上演《霸王别姬》，程忽然唱不下去，段向台下军人致歉，解放军不但没捣乱，反而以鼓掌回答，并唱起了军歌。

为了演戏，程决意戒鸦片，十分痛苦，段全力帮助他，二人恢复了感情。

袁四爷以反革命罪被判死刑。

文革开始了，到处是高音喇叭播着两报一刊社论。程冒雨来到段家院，隔着纱帘，目睹段夫妇连夜烧“四旧”，二人饮酒相拥吻，段激动地抱菊上床，程孤独地离去。

剧场舞台上，段坐在正中椅上，膝上放一把剑，强光照着他，小四的声音自黑暗中追问他剑的来历及解放前夕在戏园大街他讲的话，以及菊仙的妓女身世，最后，还要揭发程，段几经挣扎，显出软弱。

“牛鬼蛇神”被红卫兵押着，经过戏园大街，程挽着段，走在前边。

文庙，斗争会场，中间烧着大堆“四旧”，随着口号，红卫兵要段揭发程。段先说程是“戏迷、戏疯子”，“他是只管唱戏，不管台下坐的什么人，什么阶级，他都卖力地唱，玩命地唱。”但在咄咄逼人的批斗下，他背叛了程，背叛了菊仙。

菊仙受不住这一打击，把她从火堆里抢回来的宝剑还给程，自己穿上红嫁衣在卧室上吊了。

11 年后，在体育馆段与程走台，正排演虞姬 3 次求赐死一折，特写锋利的剑被拔出鞘。然后是剑掉到地下的响声，段猛然转身大叫。

【评析与欣赏】

《霸王别姬》一片于 1993 年 5 月，获第四十六届夏纳国际电影节金棕榈大奖，及国际影评人联盟大奖“费比西奖”。至此，中国影片在该电影节已有 3 次获奖记录：李翰祥的《杨贵妃》获最佳室内摄影奖，胡金铨的《侠女》获综合技术奖。《霸王别姬》获金棕榈大奖却是中国影片的第一次。也是第二部亚洲电影获此大奖，第一次获大奖的亚州影片是日本的《楢山节考》。

《霸王别姬》是陈凯歌的第五部影片，本片风格与他的四部前作完全不同，他的头两部影片《黄土地》到《孩子王》，属第一阶段，这个阶段是为以后作准备的，一方面是作电影理解的准备，另方面则是电影技巧的准备。他说：“这个阶段对我已成过去。”

《霸王别姬》一片感情强烈，情节曲折，充满生生死死的戏剧冲突，并邀请几位大明星主演，具备充分的商业元素，但同时，却蕴含深刻的文化内涵，在这一点上，与陈凯歌的前作是一贯的。香港影评界对于本片的“雅俗共赏”，叫好又叫座，以“通俗中见斑斓，曲高而和者众”来形容，相当中肯。

陈凯歌选择中国文化积淀最深厚的京剧艺术及其艺人的生活，来表现他对传统文化，人的生存状态及人性的思考与领悟，是很聪明而独到的。国际

影评联盟评委认为：“《霸王别姬》一片深刻挖掘中国文化历史及人性、影象华丽、剧情细腻”。这是外国专家的看法，对于熟悉中国传统文化的中国人来说，则此片的内蕴更为丰富深广，银幕影象的张力更具历史深度。

影片中选用的几个京剧的片断，是经过严格精选的，陈凯歌说是要“尽量借这些片断说明程、菊及段三人关系的变化”。但事实上，不单如此，这些京剧片断，对于塑造程蝶衣形象，是极具魅力的视听元素。

如影片第八本第 601—623 号镜头：在日伪时期的戏园子里，舞台上程蝶衣正在演《贵妃醉酒》，忽然有传单洒下，满台是纸片，台下大乱，宪兵、汉奸跑进场弹压。日本兵还到后台盘查；后来，又停电了，不久，又电灯复明。这么多的纷扰混乱，对程蝶衣却毫无影响，他完全沉醉于角色的感情，一丝不苟地在表演：饮酒、扔杯；闻花；旋转、旋转、旋转，不断赢得掌声；最后，在全景拍摄的优美卧鱼身段之后，导演给他一个特写，银幕上清晰地呈现一张高贵美丽的脸和一双透露着无法排遣的苦闷的醉眼。这一组镜头，把程蝶衣“人戏不分”，对艺术那种迷恋的疯魔劲儿表现得淋漓尽致。

学戏时期，编导反复表现他学唱《思凡》，固然戏行有“男怕《夜奔》，女怕《思凡》”一说，片中科班的戏，总表现男学《夜奔》，女学《思凡》，最后，关师傅是在示范教《夜奔》时倒下的。但在影片中，程蝶衣的唱《思凡》，却还另有喻意：他从一开始便在性别上迷失。直到影片快结束时，他与段小楼在体育馆走台时，最后一次唱起《思凡》。还是唱错了，仍然是“雌雄不分”。

再有，程蝶衣为了救段小楼到日军军部唱堂会，选的是《牡丹亭》的片断，那杜丽娘是个端庄少女，导演还安排程蝶衣不妆色，只清唱，但下边端坐着的青木等人却听得入迷，懂得鼓掌。这一组镜头，强调的是程蝶衣的艺术造诣与青木等人的收戏。这一分寸，对程蝶衣形象的塑造，是很重要的。

当然，片中京剧片断的选择，确实很好地烘托了人物关系的变化。如段小楼与菊仙结婚，程蝶衣提着剑闯进婚宴，把他当年许愿日后要送给小楼的宝剑掷给半醉的新郎官。然后当众宣布：“从今往后，你唱你的，我唱我的”。接着，便是程蝶衣在戏园唱《贵妃醉酒》一组镜头了。这一片断，选得非常贴切。

据梅兰芳的回忆，《贵妃醉酒》的剧情是：唐明皇与杨贵妃约好在百花亭摆宴，临时唐明皇爽了约，改往梅妃宫里去了。（《舞台生活四十年》第二集第 19 页），因此，《贵妃醉酒》，是表现深宫贵妇的苦闷怨恨。现在片中的片断，是按梅派演出，选的是贵妃第三次喝酒，这时她已喝了过量的酒，醉态可掬了。剧中贵妃的心情，同程蝶衣演戏时的心情是一样的，因此，他特别投入，达到“人戏不分”的境界。

最后，他与段小楼在体育馆走台时演《霸王别姬》中虞姬三次求赐死的片断，也是很富戏剧性的。段小楼背叛了戏剧艺术，背叛了菊仙，更背叛了为他付出很多的师弟程蝶衣，按程的性格，他是没法活下去了。但程是个完美主义者，他一生迷恋京剧艺术，混淆了戏剧与生活的界限，在生活中也“人戏不分”，他不能承受段小楼的背叛，因此，他一直等待时机，要以虞姬的方式去爱、去死，终于等到了同段小楼走台排演虞姬自刎一折，他自然珍惜这一完美机会去圆他的梦。程蝶衣是一个非常自我封闭的人，他走到这一步，是他自己心路历程的必然归宿，与外部世界无关。

陈凯歌在本片充满激情地叙述这个延续半个世纪的故事，但他却不满足

于仅仅动人地讲故事。片中一些镜头，极具张力，蕴含深刻的哲理。如第 13 本第 965—978 号镜头，是解放后，剧团成员坐在舞台上讨论戏曲改革。摄影机从菊仙站的观众席后边拍过去。整个戏院便是一个舞台。陈凯歌谈到这一场戏时说：“ 大家根本在演戏，大家都清楚自己扮演的角色，只有程一人不知。 ”（香港《电影双周》1993 年 1 月 359 期）他在真诚地谈自己对戏曲改革的看法。当人们在舞台上顺着风头，说着言不由衷的话，扮演自己的角色时，背后的幕布上，不断地变换着教人联想翩翩的幻灯景色，使得这一场面具有相当大的历史涵盖面，而发人深省。陈凯歌不愧是陈凯歌，他的这部影片，在华丽背后，仍然闪耀着哲理的光芒。

（李以庄）

喜　宴

1993 年　彩色片
摄制：台湾
编剧：李安　冯光远　詹士　沙姆斯
导演：李安
摄影：林良钟
演员：赵文宣（饰高伟同）　金素梅（饰唐威威）　郎雄（饰伟同父）　归亚蕾（饰伟同母）　力治坦斯汀（饰赛门）

【故事梗概】

从台湾到美国留学业有所成的高伟同，在美国定居，拥有绿卡，置一幢破旧的房屋，有一间租给来自上海的女画家唐威威，威威不能老靠给她担保的亲戚过活，房租又付不起，伟同只好用她不知所云的一幅画来抵租。伟同与一个美国男子同性恋者赛门共筑爱窝。为应付在台湾父母抱孙心切的传统观念，赛门出主意，让急于获得美国绿卡的威威搬到赛门家和他们一起生活，跟伟同假结婚，告诉台湾伟同的父母，威威就是伟同要选择的妻子，安抚伟同的父母，同时也帮助威威解决居留问题。岂知，二老闻此“ 喜讯 ”，立刻千里迢迢搭机从台湾赶来美国，要为儿子证婚，送给威威金银首饰，并让在美国法院获得公证。为避婚礼寒酸，赛门在华人开办的“ 中国宫 ”办一桌酒席。岂知此家餐馆老板是伟同父亲当国民党师长时的司机，跟了伟同父亲 20 年，师长给部下证婚举办婚礼数以百计，老板不容师长的少爷的婚礼如此草率，执意要在他的酒家重新举办隆重而又热闹的婚礼，要安排新郎新娘在酒家楼上开一间作新婚之夜的洞房，此举正投合伟同父母的心意，何乐而不为。

过几天，在“ 中国宫 ”举行豪华又热闹的喜宴。亲朋故友都因仓促请酒，对伟同、威威戏弄不放，当众让伟同和威威接吻，当伴郎的赛门忙擦留在伟同唇上的威威唇膏，一群伟同旧朋罚酒伟同，使得伟同招架不住，使得原来打算唬唬人的仪式，演变成传统的中国式盛大的酒宴。

酒席散，赛门驾车送伟同父母回住宅。伟同在酒醉下跟威威进入洞房，亲朋故友涌进洞房，有的拉开牌局，还有的戏弄新郎新娘，让新婚夫妇，钻进被窝，在里面各个把衣服脱得精光，扔到被外才肯离去，洞房花烛夜，威威把伟同“ 征服 ”，假戏成真。

结果，伟同与同性恋赛门的关系有了微妙转变，威威怀孕，赛门发怒，跟伟同大吵一顿，高父突发轻微中风住院。在医院里，伟同向母亲坦诚自己的同性恋倾向，以及和赛门的同性恋的真实关系，更糟的是威威决定堕胎，伟同也与赛门濒临分手。就在排定堕胎的日子里，高父故意带赛门一起出外健身，悄悄承认赛门跟高家的关系，也使得威威决定留下孩子。返台时，众人暗藏心事，却也让彼此的关系维持了和谐。

【评析与欣赏】

和李安首部故事片《推手》一样，获得优良剧本奖的《喜宴》，原为李安与中影洽谈的第一部作品。原来构想来自《喜》片编剧冯光远所叙述的一位同性恋朋友的真实遭遇，再配合一场令李安大开眼界的闹洞房游戏，俩人经过反复讨论后，将原有的故事发展成现在完整的电影剧本。《推手》的成

功带给中影信心，也使中影投资增加到 48 万美元，李安有了拍《推手》的经验，结果仅用 27 天拍摄好这部电影。

《喜宴》的喜字是 3 个品字形的排列，这是李安导演自创的字，李安说：“我所以用 3 个喜字的原因，所想表达的是电影中 3 个主角，同性恋的男主角、男友和女主角，最后有了好结果，而这种结局在传统观念和体制下不可能达到的，也就因为它是突破传统，所以用 3 个喜字来表达。”3 个主角：高伟同、他的同性恋人赛门和威威，他们最后是大团圆结局。其实是变相的一夫两妻，只不过其中一妻是男的，迎合中国人、外国人、同性恋者的胃口。3 喜的标记除了标明此片的喜剧剧种外，并暗示出剧中 3 位主角关系。影片以轻松趣味的笔触，点出人与人之间互相尊重和谅解的主题，结局告诉观众人生最难得可贵的情操是懂得如何接受别人。

同性恋在世界带有普遍性的现象，以往多把此种现象视为负面的行为，许多国家的电影，从各个侧面、或正副面对此做了不少剖析。和台湾白先勇的小说《孽子》一样，《喜宴》诠释中国同性恋者的压力来源不是自身的性认同，或现实的性爱关系，而是来自家庭人伦的责任感，李安提供的难题，都是属于同一层次的，一旦镇守人伦高位的父母妥协了，所有障碍也将化为乌有。同性恋有很多种，《喜宴》里的同性恋跟世俗的大不相同。它带有较为复杂的东西方文化的背景，和现代意识、中西伦理观的冲突和相容、协调。探讨新旧交替、文化差异在同性恋上的表现和心理特征。它没有偏激丑化任何人，或作谁是谁非的简单价值判断，戏中伟同和赛门都是热情的青年，助人为乐，所以两个男人之所以产生同性恋，或是赛门的父母抛弃了他，而伟同长期在美国远离父母，西方社会竞争及压抑，不得不在同性中寻找感情依托。但是伟同蒙受中国文化的教育，以及父母中国式的望子成龙，伦理纲常，无后为大，传宗接代的生命观，同他与赛门同性恋发生冲突，根深蒂固的孝子思想，决定了他与赛门、威威的 3 角暧昧关系。其实 3 者之间建立默契，是“各怀鬼胎”，赛门是乐观的，希望利用假结婚来帮助伟同免被父母催婚，同时亦帮助威威取得美国居留权，整个事件是赛门发起的。其中还有伟同在娶了威威后，可以以夫妻身份减免不少税款，是典型的美国思想模式。威威与伟同假结婚，可以取得居留美国的绿卡，又可以省下房租，在美国找到工作，不愁被赶回上海。可惜，事与愿违，伟同和威威新婚之夜弄假成真，赛门始料不及。两段婚姻的促成，基本上是一种协议。表面的婚姻生活掩饰同性恋的身份，同时也算对父母及家庭的一个交待。威威索性采取主动，结果威威怀孕，看来也符合伟同父母抱孙子的传宗接代的夙愿。赛门和伟同原是一对，威威算第三者身份介入伟同和赛门的同性恋生活。当故事发展至威威与伟同有夫妻之实时，事情倒过来，整个事的发起者赛门竟反讽成为第三者。在赛门要退出这不正常的关系，威威也要堕胎，而代表中国传统的老一代伟同父亲却宽容了他们，赛门不离开这家，威威也不堕胎，由于伟同父亲的默认，三者关系取得妥协：父母接受儿子同性恋是一种妥协，赛门容忍威威是妥协，威威不打胎也是妥协，伟同变成双性恋更是妥协。这种处理，接近中国的包容思想，中国人不惯于拚个你死我活的同去解决问题。两妻共一夫，只不过两妻是异性，伟同父母保有了孙子，而孙子却有两个爸爸，似乎很荒诞，但它符合中国传统待人处世以及中国传统戏剧的大团圆结局。

影片描写了两代冲突，父母对伟同的同性恋的态度相反，父亲在早餐时伟同、赛门、威威三人大闹时表现镇定，及与赛门独处一场时，表示接受的

坦诚，可见父亲对整个事件中各个人的处境谅解，明白事理。伟同母亲性格鲜明，起初不肯相信，继而不肯接受，象征着不妥协、不谅解的传统思想。母亲对媳妇关怀备至，看儿子朋友扭作一团面露不悦，代表了传统道德框框里一般人的思想。其中最重要的还是以伟同为核心，“两妻”都向丈夫妥协，正是中国传统宗族社会以父权为中心的变调，传达中国传统的父权意识：“不孝有三，无后为大”，“甚至把一切个人的尊严与自由选择都服膺在这个前提之下。”（香港影评人舒琪语，《信服》，1993 年 2 月 24 日）

以较强的起承转合戏剧性，兼带抒情伦理，营造轻喜剧的叙事风格。

李安属 80 年代第二拨新导演，如果说这一拨导演中蔡明亮的作品反映了台湾青少年次文化，而李安的作品则是中产阶级主流文化。电影和中产主流文化的互动，在欧美是行之经年的潮流，在台湾 70 年代后期中产阶级已有成长，到 80 年代已成为社会的中坚力量，而在电影中只有杨德昌等屈指可数的新导演，才有所触及。但杨德昌的风格冷僻，更多的是正剧和哲理思考，带现代主义的色彩。李安则是中产阶级最熟悉的好莱坞剪接，处理中产阶级最关心的题材——个人相对于家庭，现代相对于传统，西方相对于东方，李安的电影适应了城市中产阶级为主的观众的口味，故意用轻松幽默的手法，把许多复杂的问题低调处理，加进许多喜剧元素，做到艺术与商业兼顾，达到雅俗共赏，这是台湾近几年罕见的现象。

李安在艺专学了 3 年，后来又在伊利诺大学戏剧系自一年级起学了两年，共 5 年的戏剧修养，在电影里挥之不去，选择一个不受商业主流电影青睐的题材，没有大明星，完全依戏选角，而且和《推手》一样，戏都是室内为主，范围不出客厅、睡房、厨房，很多冲突都在这里发生，很容易就会把这些环境当作舞台剧处理。镜头的运用，剪接的节奏，都以突出人物为先。同时灵活运镜，利用广角镜，摇镜头，摄下在不太大的餐厅中，许多人欢宴、热闹的贺庆场面，增强了影片的喜剧色彩。

除外，前制准备、后制作业时间充裕，并由原《推手》的幕后班子，美国好莱坞独立制片公司承制。严密的分工和高效率及先进设备，保证了影片的品质。拍摄技巧及戏剧心理的掌握愈见成熟。《喜宴》不但在台湾创造了 1.2 亿元台币的票房佳绩。在美国 200 多个城市放映，是华语片中最卖座的一部，破了《大红灯笼高高挂》的卖座纪录。在欧洲几乎每处都卖二三十万美元，做到商业之余，观众能在当中探讨些问题。这对台湾影坛是很大的鼓舞，令新导演摸索到一条可以走的路：用轻松及言笑的模式也可以拍片。李安的成功，也令台湾一些片商开始相信可以提拔一些年轻导演出来拍戏。李安企图在写因婚姻造成的三角关系外，再加两代关系来丰富内容，增加深度，但在情节安排和角色的塑造方面，还欠说服力。在三角关系与两代冲突之外，加添文化差异，如威威来自大陆，伟同父母来自台湾，赛门与伟同代表美国，但编导未能很好利用文化背景造成的矛盾冲突，而集中把文化不同所引发的问题放在赛门身上，未见完全真实。

李安导演的《喜宴》与大陆谢飞导演的《香魂女》，同获第四十三届柏林国际影展最佳影片金熊奖，此片还被三藩市观众投票为最佳电影，获美国亚洲媒介大奖，西雅图国际电影节最佳电影、最佳导演，卢卡诺影展观众票选最佳影片蓝豹奖。

（陈飞宝）

戏梦人生

1993 年　彩色片
摄制：台湾
编剧：吴念真　朱天文
导演：侯孝贤
摄影：李屏宾
演员：李天禄（饰青年李天禄）　蔡振南（饰许全木）　杨丽音（饰丽珠）

【故事梗概】

李天禄在 1910 年出生，是清宣统二年，也是明治四十二年。因为他父亲是赘婿，天禄得交“猪母税”跟母姓李，其母亦为养妇，祖父李火希望孙子能得天厚爱，一辈子福禄不尽，取名“天禄”。算命说他命硬，不能直接称呼父母为爹娘，必须改口“阿叔，阿婶”。天禄 7 岁，每天拖着长辫子进叔公私塾“同文斋”，读三字经和四书，给日后他戏剧生涯打下汉文基础。

16 岁，父亲叫天禄赶回台北，当面交代以后在山里赚得钱可以自己留用，但要把祖母带走抚养。原来天禄祖母与继母合不来，投靠与前夫亲生的儿女，说也奇怪，她儿子原来在台北桥头挑砖块，身体健壮，祖母住到他家，刚过完她的 70 大寿，这个儿子得了“垂肠”，第二天尸体就从医院抬回来。她搬到孙子家，孙子是走船人，不到 4 个月，也暴毙身亡。她再搬到女儿那里，女儿收养一个养女，也是这家唯一希望，女儿想靠她招婿，天禄祖母去住了 11 天，这个养女也病倒了，其女儿看不对劲，赶忙把母亲带回还给天禄父亲。没想到第二天，天禄的继母也犯病。天禄父亲出下策，让天禄带去。祖母跟天禄一年多，一天叫天禄给她买土豆花生糖吃，天禄未允，祖母摔倒卧床不起。有个老头对天禄说：“少年仔！幸好你是魁星命，若不是你带魁公，早就被阿妈克死。”并对天禄讲，只要天禄离开她的身旁，“她马上就会死翘翘”。果然那天，日本警察叫他去演戏庆贺日皇生日的“天长节”，天禄刚到警察分局门口，警察就告诉天禄，他的祖母已经归天。

20 岁那年，加入“乐花园”布袋戏团，同伙要撮合他和班主女儿阿茶结婚，班主有上门的女婿，又有事业的帮手，岂不是上苍的美意。天禄回家将这消息告知父亲，父亲听完破口大骂，骂他为什么自作主张给别人入赘，天禄心里很急，问他怎样处理才对，没想到父亲答案竟然也是叫他入赘，对象是他一个在北门开药店的朋友，可是那药店老板的女儿奇丑无比，天禄火冒三丈，说“我有眼睛自己可以看路！”父亲说：“好！你若敢入赘陈家，我就拗断你两只脚骨！”天禄不顾家里的反对，与阿茶结婚。但夫妇都自幼丧母，个性倔强孤僻，成了他们婚姻的致命伤。22 岁那年，天禄决定自己另组戏班，称“亦宛然”，意思是表达掌中戏的趣味和意义，“木头有灵应知我，十指能演百万兵”，戏中的一切都好像真实的人生，而人生也不过是戏台上的一场演出。

七 · 七事变后，日本殖民者在台湾推行皇民化，天禄停止“亦宛然”的演出。应朋友之约到台中“红玉歌剧团”（歌仔戏班）当导演和演员。一天在台中“舞乐台”门口帮收票，有一位小姐等她同伴买票，请天禄抽日据时期最贵的香烟，天禄从其举止知道是风尘女子，天禄托人探知此女是二十番

“ 荣花园 ” 的姑娘，名叫丽珠，便约一戏班人同去，受到丽珠的款待，自后丽珠与天禄成为露水鸳鸯，丽珠经常汇款接济天禄的家庭。一天丽珠托人说，她因祖母病重赶回台北，叫天禄到她那里看管东西。天禄去了，却有娇滴滴的荣花园红牌姑娘要进屋与他共眠，天禄拒绝。待天禄要睡，丽珠进来，原来丽珠串通好，试探天禄对她是否真心，其后，丽珠还跟天禄的戏班去埔里，有人说天禄拐跑丽珠。自埔里回来，丽珠跟李天禄到二十番各处点烟，把那些女人嘴巴堵住。

日本殖民者成立 “ 皇民奉公会 ”，职业剧团都要出演日本剧，天禄和徒弟只好参加日本殖民当局的木偶宣传队，演 “ 时代布袋戏 ”，备受礼遇。太平洋战争爆发之后，文山郡日本警察课课长，要天禄参加日本人组织的 “ 英美击灭催进队 ”，每月 120 元薪金，儿子可以在队里当小差。利用他的布袋戏班作宣传。适逢一山地青年叫岛奇当日本的通信兵，有一天发现美英情报站在山林里偷设通信电线，就把电线切断，被英美的人发现打死，日本人把这事编成宣传剧《南洋战争》。也让天禄用布袋戏形式表演。1945 年日本投降，老文人高兴之际，痛饮一番，疏散处分配给天禄住处正好是一家棺材店，老丈人喝醉酒，就躺在棺材里睡，得了疟疾，又传染给天禄刚出生两三个月的小儿子，先后不治去世。天禄也染此重疾，拖着重病，携妻子和两个儿子返回台北。为生活计，带着疾病，参加徒弟戏班的演出。

文山郡的日本川上课长来和天禄辞行，告诉天禄，台湾是他的第二故乡。当时滨江街靠近飞机场，留下一批遭日本人破坏过的飞机，一些人把铝片敲下卖给古物店，换钱请戏，使得戏班人生活有着，李天禄重振 “ 亦宛然 ” 出台演出。

【评析与欣赏】

以客观视点重塑日据时期台湾庶民生活史。《戏梦人生》所叙述的事件，时间上连贯日本统治台湾 50 年的殖民历史，在空间上，主角李天禄则穿梭台湾北部中部东西部的城市及村落，主角经历了婴儿、小孩、成年人 3 个人生阶段。整部影片形成 3 种视点：主角李天禄回叙的主观视点，观众介入时而疏离的旁观视点，导演的俯视式的客观视点，观照李天禄——一位台湾民间艺人，在整个日本殖民统治台湾时期的，台湾传统家庭及其周遭的人生百态、中国传统文化和日本文化交汇、台湾人的伦理观和道德观的变化过程。导演取李天禄 1910 年至 1946 年间日据时期的活动状况，叙述他面临生活上的很多障碍、挫折、困顿，所采取的生活态度。导演用戏剧性的形式，用电影情节，呈现导演对那个时代的人在生活态度上，或在价值观上的态度。人们所看到的是那个时代台湾人的生活，一群认命的台湾人（包括李天禄），他们在外族殖民统治底下，无奈地活着，被一种未知的命运所操控，对生命不能自己。虽然是民俗戏偶大师的一生传记电影，它又不像过往中外传记片，以人的经历、遭遇来反映那个时代的生活内涵和力量，以时代的变幻更迭来观照人的伟大或渺小。我们在侯孝贤镜头下看到的人物和世事，人和自然的不分彼此，在群山万岭中，人尤其显得渺小，人对外来的压力竟是无怨无悔地默默承受，在平淡的来去中化为一种苦涩的美感。

影片成功地追溯台湾日据时期的人文景观，用一种宽容的态度去看历史和台湾社会中的人的复杂性。影片中不是如过往政治史学家那样，对外侵者不分清红皂白，一概把外侵者都当民族敌人看待，和《悲情城市》类似，侯

导演的电影中把底下阶层的日本民众与底层的敌伪机构的人员，未必都视为罪恶满贯的敌人。虽然国籍及政治主导使日本与台湾成为对立，但是就人与人的关系而言，仍是超国籍及政治的。军国主义，与在日本殖民机构的任职人员，有所区别。《悲情城市》中日本人小川校长抗拒被遣送回日本，女儿静子也在抱歉及告别声中，将自己最心爱的衣服和哥哥的竹剑留给台湾的朋友和恋人，意蕴父女俩对台湾的依恋，充分说明了创作者对日本人的宽容和了解，让人们也看到日本人的悲剧。而《戏》中的中山郡课长虽是要利用天禄为日皇作宣传，但他不是青面獠牙的刽子手。这与过往台湾官方政宣教科书宣传的台湾人和日本人的关系，及民间有关日据时代台湾抗日运动的书籍所描绘的日本人形象，大不相同。现实中许多老一辈台湾人，面对国民党当局官员贪赃枉法、官僚、腐败，反而对过去一些日本警察执法认真，态度严肃，在公务上毫无偏袒徇私都带有一种怀旧的情绪。《戏》中，警察课长器重李天禄，重视他的看法，对颓靡不振粗俗的日本警察训斥，甚至在自己的家里宴请李天禄，尊之为名师，自动表白对台湾的眷爱，将台湾视为第二故乡，对日本人没有以种族主义的心态刻意给予贬低。较客观提及日本统治者中有的人清廉的一面。重新诠释台湾人和日本人关系的多面性，更接近历史的真实。

侯孝贤的电影以家庭为中心，都以家庭的兴衰转变，祖孙情结做为叙事的内涵。一般父亲多处于边沿或阴暗角落的不显眼位置，或鲜少走动，或患疾病。女人多摆在次要地位，或只是陪衬，她们通常在镜框内外，匆忙进出，面貌性格模糊。而把祖孙多置于画面中心，呈现出独特的祖孙情结。《童年往事》里的父亲，和《风柜来的人》类似，总是坐在藤椅上，而《戏》片中，天禄的生父梦冬，他称阿叔。天禄出生办满月，长大后念私塾接天禄回家，多是祖父。天禄有劣行，长辈对其斥责，父亲虽与祖父并坐，但却被壁板遮盖，而祖父在最显眼的地位。祖父过世后，父亲在画面中心吃饭，当天禄受继母排斥，父亲却不能在场庇护。到了父亲去世，天禄自己做了父亲，父子间的感情也很淡漠，勉强有父子共同出场的戏，像儿子阿煌钓香鱼被捉到警察局，天禄去认领，事后回家一起吃饭。诸多场合亲情都悬系在祖孙之间的关系上，《冬冬的假期》、《恋恋风尘》、《童年往事》是如此，祖父或祖母多是具有美好传统道德的一面，壮实健谈，而富有人生哲理，对子孙总是宽厚、仁慈、爱护备至。在《戏》片中，更是重复了一贯的祖孙亲情，这是做为电影作者侯孝贤，对中国传统伦理观、文化观内省后的独特的艺术构思。

《戏梦人生》超越侯孝贤过往所拍的电影，其惯用的沉、缓、静、谧的叙事风格，和李天禄不卑、不疾、不复的现身说白遥相呼应。讲究画面构图和精确的写实的考证，使得摄影和美术格外突出。侯孝贤大胆地使用李天禄大师本人的口述，穿插过场，是全片创新之处，传记式的叙述结构，穿插李天禄的现身说法，时空交错，拉近历史与现代的距离，做到风格和手法的完整统一。

此片只有 100 个镜头，叙事节制、精简。擅长使用远景及全景，将摄影机固置不动地长拍，由于台湾专业演员不多，美术、技术各方面的限制，使得摄影机不能太靠近演员，自然地把镜头摆远一点，让演员进入，把固定的时空情境制造出来。影片大量辅以人物出入镜，经营纵深及画内外音的对比技巧，并且对所提供的情境留有很多空白，像中国国画里的留白。以及镜框内与镜框外空间的延续性，门板、木墙、窗棂隔间的不同构图及层次，强化

了空间的结构的繁复性，都酝酿出丰富的画面的意义，产生画面焦点。大量的远镜头及长镜头，有意避免观众的观影情绪受到镜头及导演的左右。藉由景深镜头，将远近的景物都清晰地呈现，就历史再现的层面而言，也拟真地赋予再现的真实性及可信度。在户外的镜头，着墨于蓝天远山，绿树红屋的诗意。由空镜头或与情节关联的外景，并非壮观宏伟，或奇诡怪异来衬托情节，而是以一种与中国天人合一的道家视野相融的境界，来渲染剧中人物的心境。正如侯孝贤自己所说的：" 我的电影在欧洲是非常独特的，不仅是长镜头，其实是说故事的形态跟结构，也就是角度，这个角度跟空间是国外所没有的，我的电影比较接近道家，它没有答案，只是对人，对一口气，一种咏叹，讲得比较容易了解的是一种心情，一种省思 "（见台湾《电影欣赏》1993 年 7、8 月号，总第 64 期）。

根据台湾老式建筑的光源是来自天井，或屋顶上的玻璃投射下来的特点，影片在色调上压暗，表现台湾居宅的阴暗、古旧，但又深远、稠密的神彩。

（陈飞宝）

红　粉

1993 年　彩色片
摄制：北京电影制片厂
导演：李少红
主演：王姬（饰秋仪）王志文（饰老浦）何赛飞（饰小萼）

【故事梗概】

几乎一夜之间，小城里的妓院都被解放军封了门。喜红楼里的秋仪和小萼被送往劳动营接受改造。秋仪怕去坐牢借机逃跑了。小萼望着远去的秋仪，深感绝望。

姑娘们在改造营学习“自尊、自爱、自重”等做人的道理，并被安置在弹花厂工作。已习惯于好吃懒做的小萼尽管十分努力仍比不上姐妹们，还挨了批评。姑娘们在一起谈及重新做人的体会，小萼却怎么也想不通，她觉得靠着男人不愁吃喝穿戴就挺好，何苦受这份累？不愿忍受体力劳动的小萼想到了死，当她准备上吊时，被战士发现了。

秋仪逃跑回了娘家。她的姑妈为了让儿子结婚而不愿收留她，她找到了相好老浦。老浦是个有钱人家的少爷，浦太太冷言冷语对待当过妓女的秋仪，希望她识相离开蒲家。秋仪劝老浦和她一起到外面找间房用她的积蓄过日子，老浦有些犹豫，秋仪不知老浦把她当成了恋人，一气之下离开浦家。

秋仪回到姑妈家，表弟已结了婚，表弟怕表姐回来占了房子，便劝秋仪嫁人。万念俱灭的秋仪到尼姑庵出了家，无奈而痛苦地剪去一头秀发，老浦跑到庵里几次，可秋仪不见他。

瑞凤等姐妹陆续嫁了好人家，过起了安定而满足的生活。小萼因为秋仪的关系，与老浦时有来往。老浦想要个女人，小萼得有男人养她。一日，小萼说：老浦你娶了我吧，我有了你的孩子。浦太太经不住老浦的苦求，给了老浦 3 根金条，从此不见这个不孝的儿子。

秋仪在庵里也能好好地打发日子，却发现自己怀了老浦的孩子，秋仪被赶出庵，孩子也没能保住。

瑞凤给秋仪带来小萼和老浦结婚的请柬。那天秋仪有点迷糊，大晴天拿了把雨伞去了，小萼听说门外有个没了头发的女人，老浦和她便知道是谁来了。小萼追出去时，秋仪正准备离开。小萼喊她说：“秋仪，老浦本来该和你结婚的。”秋仪问：“是你缠上他啦？”小萼否认：“不，是老浦要和我结婚。”秋仪不屑地说：“你是什么东西我还不清楚？你怀了他的崽了？”小萼便哭了起来。秋仪道：“你们好好过日子吧，只要你对他好！”秋仪自问：大晴天我拿伞做什么？说完将手中的伞递给了小萼，转身走了。伞就是“散”，多不吉利。

婚后的小两口终日吵吵闹闹，小萼哭道：“嫁汉穿衣，你这么个大男人养不了老婆还有理么？”小萼时常去楼下唱戏的张先生家打牌，老浦不喜欢小萼与张先生谈笑，老浦心烦，说到底老浦心里放不下的还是秋仪。

小萼生了孩子，把老浦这位当年的少爷指使得团团转，老浦终于发了火，还打自己的嘴，说窝囊，连个女人也养不好。

瑞凤告诉老浦，秋仪曾生过他的孩子，可惜没活，从此也不能生养了。老浦给秋仪送了一大包东西和钱，秋仪不在，冯老五替她收下了。

老浦因贪污被枪毙了。小萼哭着说：“ 是我害了他。 ” 秋仪冷了脸。没等多久，小萼找了个可以养她的男人到远地去了，小萼临走把儿子给了秋仪。从此秋仪有了儿子。

日子慢慢过去，秋仪看到儿子时偶尔也会想想老浦和小萼。除此之外，很少有人记起老浦这个男人与小萼、秋仪这两个女人之间发生过的那段故事。

【评析与欣赏】

此片获上海影评人 ’94 十佳影片奖。《红粉》是一部描写新中国成立初期脱离了妓女生涯的女子生活情感状态的影片。影片在正面表现政府改造妓女、拯救妇女出苦海的历史蕴含中，用更多的画幅以细腻的艺术笔触娓娓刻画出小萼和秋仪这两个曾沦落烟尘的女子的特殊性格，道出她们不同的性格对她们生活遭际的影响，及带给她们的恩恩怨怨和刻心镂骨的情感波澜。

白墙黑瓦，石路木船，薄薄的雾霭中，透出沉睡未醒的黎明。这景象顷刻间却被一群吵吵嚷嚷、浓妆艳抹的女子所充斥——翠云坊的妓女们就要去教养院接受改造了。但她们将如何开始自己新的生活？她们惶惑不解，无所适从。

喜红楼的小萼并没有挣脱枷锁的欢悦。下贱的操业与龌龊已造就了她内心及人性的畸形，萎琐、怯弱、恶劳。她受不了教养院的改造自杀未遂，新生后则没干几天自食其力的活，就缠上了秋仪的旧相好——老浦。仍像一只水蛭只是吸附于男人或金钱上。她在很快怀了老浦的孩子、又很快地结了婚后，又因为“ 钱 ” 而终日吵闹：“ 你是我的男人，当然要养活我了 ”，“ 不怪你怪谁？谁让你没本事挣大钱！ ” 在小萼的叫骂哭闹中，丑陋、私欲与贪婪在滋生蔓延。当老浦终因贪污而被枪决，她又懊悔、痛苦，“ 我好后悔呀，是我把老浦逼上了这条绝路。 ”

小萼不能没有男人养她，她把儿子给了秋仪，跟一个可以养她的男人到远地去了。

小萼的特殊性格，或者说人性的变态，直接影响了她的生活命运。然而，小萼的生活遭际又并非仅仅是她的“ 性格 ” 使然。社会、历史因素是其深层原因。旧社会的妓女生涯所造成的劣根性使她还不能踏上新的生活；从某种意义上说，新生活也还不能全部接纳像小萼这样曾沦落烟尘的女子，使她仍然跳不出旧时的社会人际关系。她嫁给了曾经是嫖客的少爷老浦。尽管影片也表现了被改造后的妓女嫁给普通劳动者过上新生活的旨意，但影片也切切实实地写出了现实生活中的“ 这一个 ”：一个旧时的妓女在初进入新社会后独有的遭际。这也是影片最为独到的艺术成果。

影片还着力刻划了另一个曾是妓女的女子——秋仪。逃跑的秋仪最初想投靠过去的情人老浦。但老浦的漫不经心和浦太太的鄙薄，似乎唤醒了这个烟花女子的自尊。性格好强的秋仪奋怒中撕毁老浦递过来的一沓钞票，委屈而又伤感地说：“ 老浦，你想想，我要过你的钱吗？ ” 正如小萼对老浦说过的一句话“ 秋仪对你有多好，喜红楼的女人能够对你这样，很不容易的，你明白吗？…… ” 秋仪是真爱老浦。拒绝接受教育和改造，是理念上的糊涂，下意识地抗争。可挚爱一个男人，是女人哪怕是妓女心底里也会产生的情意。

无路可走的秋仪不得不栖息于尼姑庵，却尘缘未了。小萼的婚礼，秋仪送来镯子，也送去祝愿：“ 你只要答应我和老浦好好过…… ” 对情敌的宽容，

对小姐妹的嘱托，出自一个业已无依无靠、失去情人、又新近失去孩子的曾为妓女的女子之口，亦使观众为之怦然心动。然而爱和恨、善和恶无时不相依相伴，当秋仪转身告辞时，发现了小芩已有身孕，苦涩、辛酸的感情再也控制不住那恶狠狠的言语：“ 怀上老浦的种了……够快的 ”，“ 他缠你，还是你缠他……我还不知道你小芩吗？ ”嫉妒和仇恨，亦毫无掩饰地表现出来。一个鲜明的人物形象跃然银幕上。

全片弥漫着当年江南姑苏城所特有的氛围，沉沉的天气、浓浓的菲雨，小桥流水和软软的吴语，以及淡淡的幽怨、深深的别离。一个感伤的故事，像那个小城。影片渲泄了不可言状的悲凉与无奈。

（阳光）

东归英雄传

1993 年　彩色遮幅立体声

摄制：内蒙古电影制片厂

编剧：赵玉衡　辛加坡　塞夫　于承惠

导演：塞夫　麦丽丝

摄影：格日图

主要演员：巴桑（饰千户）哈斯高娃（饰莎吉尔玛）叶晖（饰桑格尔）巴雅尔图（饰阿布）

【故事梗概】

公元 18 世纪,从中国迁徙到俄国伏尔加河下游生活了近 200 年的蒙古土尔扈特部，由于不堪忍受沙俄叶卡捷琳娜王朝的种族灭绝政策，在其首领渥巴锡汗的率领下举部 20 多万人，经历了 250 个日夜的征战，冲破了沙俄重重围追堵截，完成了人类历史上最后一次民族大迁移的伟大壮举，回归到中国新疆。本片围绕护送东归路线图，讲述了一个惊心动魄的故事。

阿拉坦桑千户率武士为护送东归路线图来到山谷中，被沙皇派来追杀的哥萨克骑兵堵住。戈里高力男爵企图威逼利诱阿拉坦桑千户交出图，千户与手下将士施展身手奋力厮杀冲出了敌兵的围堵。

夜幕的山林中，莎吉尔玛与阿布沉浸在回忆中。突然先后昏倒在地，一汉子从树上跳下，将莎吉尔玛抱起，这时蒙力克、德力克及阿拉坦桑千户出现在他们身旁。汉子自称拔都·桑格尔。他救活了莎吉尔玛和阿布，并请求阿拉坦桑同意他一同东归。

异国小镇上，茨冈女人妮妮娜在卖艺，当她发现阿拉坦桑一行来到镇上时，便迎上前纠缠，扮成“猴子”的秃麻儿乘机偷走了阿布怀中装着东归图的羊皮荷包。千户一行离开小镇后，阿布发现荷包丢失，千户派阿布、莎吉尔玛和桑格尔潜入小镇中的兵营，寻找被戈里高力抢回兵营的妮妮娜。这时沙皇爪牙“鹰”出现，指示桑格尔完成他的使命。阿布等抢回妮妮娜，方知图仍留在敌兵营中。鲁莽、剽悍的阿布又独闯兵营，在秃麻儿的协助下找到了羊皮荷包，经过一番厮杀后火烧兵营。最后阿布被吊桥拦住，秃麻儿只身返回，将图交给了千户。

桑格尔是被“鹰”用母亲做人质而逼迫充当奸细的，为了救母亲和部族同胞，他骗取了阿拉坦桑的女儿莎吉尔玛的感情，以便获取东归图。而茨冈女人妮妮娜也对他一见钟情，不断纠缠。为得到桑格尔，两个女人在感情上发生了一场冲突。

阿拉坦桑千户一行赶到哈拉芒斯山口，戈里高力将阿布的尸体拖到水中践踏，妄图激怒千户中其圈套。阿布的惨死激怒了失去理智的德力克，他不听劝阻冲入敌群拼杀，终因寡不敌众死在戈里高力的剑下。蒙力克几人奋力与敌拼杀，阿拉坦桑千户却焦急等待着。危难之际，妮妮娜带着秃麻儿将万马群赶来。排山倒海的马群冲垮了戈里高力布下的阵势。为给阿布和德力克报仇，蒙力克拼死追杀戈里高力，最终两人湮没在万马乱蹄之下……

阿拉坦桑揭开了桑格尔的真正面目，莎吉尔玛悔恨交加，拔出匕首向情人刺去，桑格尔捂着伤口向阿拉坦桑千户和莎吉尔玛说出了内心的忏悔。这时来无影去无踪的“鹰”出现在他们面前，与阿拉坦桑千户及莎吉尔玛等在

茫茫戈壁上展开了一场殊死搏杀，最后悔悟的桑格尔与“鹰”同归于尽。莎吉尔玛抱着奄奄一息的阿爸告诉图已被毁，阿拉坦桑千户拔出匕首交给女儿，让她将刺在自己背上真正的东归路线图割下来献给汗王渥巴锡……

【评析与欣赏】

这部影片取材于距今不远的一段真实历史。由于影片反映的东归是一个民族的集体行动，反映出的是这个民族整体的意志、性格、理想、归宿，就给影片带来了十分明显的史诗性。使这部规模并不算大的影片，充溢着一种宏大的气势。

东归本是一次民族迁移。但由于沙俄王朝的坚决阻挠，两个民族的意志发生了尖锐的冲突，就不能不使这次民族迁移变成一次民族间的战争。这次民族迁移是在战争的环境中进行的。对于东归的土尔扈特人来说，他们遇到的最大障碍是人为的障碍。与人相比，自然的障碍——路途遥远、山河阻隔简直算不了什么。

东归的原因是土尔扈特人不愿做沙皇的奴隶。从这个迁移的原因表达了不堪忍受奴役、敢于反抗压迫、热受自由的主题。

史诗离不开塑造英雄。片名也表明了题旨。阿拉坦桑千户等五骑士是作者着意刻画的英雄。在这部史诗性的作品里，作者与其说关注的是某个英雄的多方面性格，不如说是一个民族的整体性格。这五位英雄组成的其实是一个群像，是蒙古土尔扈特部的代身。展现了这个民族热爱和平、崇尚自由、眷恋祖国、严守纪律、百折不挠、视死如归的品质。

死亡是影片塑造英雄最浓重的一笔。片末，除了莎吉尔玛和秃麻儿，所有的英雄都死了。这是有事实根据的。在真实的历史中，土尔扈特人为完成东归大业，付出了三分之二人口的巨大牺牲。这就难怪作者把英雄的死处理得那么美，那么壮烈，那么具有庄严的仪式感。这是对生命而不是对死亡的赞歌。“民不畏死，奈何以死惧之？”（《老子》第七十四章）正是这些死亡使土尔扈特人终于赢得了回归和自由的权利。

虽然影片反映的是一个规模宏大的东归，但作者把视点聚焦在千户等英雄护送东归路线图的过程。东归图的命运是全片情节的关键。

影片就是这样紧紧围绕着东归图做文章，既避免了正面表现东归全景，因而财力不逮的窘状，也避免了视点过小，无关宏旨，牵一发不足以动全身的尴尬。东归图虽然小，但可以以小见大。应该说，作者的这个切入点是很讨巧的。

同时，作者明显地吸取了娱乐片的叙事特点。东归图的神秘色彩和跌宕际遇加强了情节的传奇性。

蒙古族是马背上的民族。这部影片的情节又大部分是在马背上的追逐中进行的，大体采取了骏马奔驰的节奏，有行云流水般的动感。

影片对武打采取了较实的处理，每个动作都力争到位。剪接上，影片很少用呎数长的镜头，而大量采用了分机镜头。镜头总数 1800 多个，是一般同长度影片的 2—4 倍多。大量细碎的分切镜头加快了运动的节奏，加强了动作的力度。

令人兴奋的是，蒙古族的同志在片中充当了主创力量。反映蒙古族历史的影片由蒙古族的同志来表现，无论如何，更容易准确，更含有审美价值。

本片导演塞夫和麦丽丝；是一对夫妻，都是蒙古族人。在此之前，他们

已经进行了一系列的探索，但都不太成功。只是两年前的《骑士风云》引起了人们的关注，获当年金鸡奖最佳导演提名和最佳摄影奖。该片同本片有若干相同之处：都是表现我国蒙古族历史的，都是表现骑士的，都是表现马的，都是以动作的真实取胜的。这说明，他们已经找到了他们擅长的领域。

本片获第十四届中国电影金鸡奖最佳摄影、最佳音乐、特别奖。

（陈宝光）

炮打双灯

1994 年　彩色故事片
摄制：西安电影制片厂与香港合拍
编剧：大鹰
导演：何平
摄影：杨轮
美术：钱运选
主要演员：宁静（饰春枝）巫刚（饰牛宝）赵小锐（饰满地红）

【故事梗概】

民国初年。画匠牛宝来到黄河东岸边上的一个小镇，在镇上出售年画。碰上王老板毒打流浪汉小窦哥，牛宝看不过眼前去阻止，却受到王老板的侮辱。被激怒了的牛宝狠狠掐住王老板的脖子，蔡和爆庄的独臂掌柜出面劝解，王老板才幸免一死。

蔡家曾给清朝皇宫作过鞭炮，方圆几百里都是名声赫赫。牛宝被请进位于黄河西岸的蔡家宅院画年画，东家让管事满地红安置他住下，满地红带牛宝到后楼上一间空房，要他脱掉皮鞋，不准乱窜。当夜仓库失火，牛宝也冲去救火，并搭救了陷于火中的满地红。

一身长袍马褂的东家到画室看牛宝印年画，牛宝发现东家是位年轻姑娘，名叫春枝。两人交往渐多，谈笑风声，萌生爱恋之情。满地红暗中忌恨，便处处刁难折辱牛宝。按蔡氏族规，春枝作为家族末代传人不允许嫁人，不能将家业绝技传给外人。所以春枝只能作男儿妆扮。牛宝的到来，年画的绚丽激活了春枝的爱美之心，也激活了她被压抑的情感。

被挤出蔡家宅院的牛宝，住进蔡和爆庄后院的临时客栈。春枝以买年画为名，来与牛宝幽会。满地红指使王老板等一班奴才追打牛宝，牛宝被逼进拱门小巷，窦哥带领一帮兄弟在石窑顶上鸣炮相救，牛宝才得以逃生。

牛宝欲见春枝，故意向蔡家宅院扔放大麻雷子。囿于家规，春枝斥责牛宝并施以重罚。满地红借机发泄忌恨，把牛宝悬空吊起来，脚下堆满鞭炮箱，胸腰上缠上 5 米长的大查鞭，捻子从头顶上悬下，下面放一火盆，只要牛宝支持不住，垂下头，捻子点燃，就会鞭炸人亡。相持了一会，春枝不顾一切冲上前，用铁铲斩断绳索，踢倒炮箱，救了牛宝。

春枝换上女装，到小镇见牛宝，并送上盘缠，劝他离开是非之地。牛宝扔掉这当作盘缠的大洋，乘船顺黄河而下。春枝站在黄河岸边目送牛宝，并在两岸摆下花炮阵，火花如彩虹划破夜空，连接两岸，蔚为壮观。而船头的牛宝却感到十分凄凉……

学会制造鞭炮的牛宝重回小镇，第三次闯进蔡家宅院，耍起鞭炮，威武非凡，要求提亲。族长们同意春枝出嫁，但要“比炮择亲”。比炮场上，春枝身着艳丽裙装凝重端坐，牛宝与满地红竞相比炮，牛宝总是技高一筹。然而在最后一搏时，“穿档炮”同时爆炸，牛宝的生殖器挨炸，一头倒在地上，失去知觉。

小镇石板路上，独臂掌柜抹泪送别残疾的牛宝。牛宝走了，春枝怀着牛宝的孩子伫立于黄河岸边，向远方眺望……

【评析与欣赏】

《炮打双灯》是部既有文化意蕴、又有极佳视觉观赏效果的艺术影片。

影片揭示了人性与封建传统的冲突，异于同类型的反封建题材的作品，它以个体反抗群体的方式来构置影片的戏剧冲突。影片中有几个性格鲜明的人物形象：牛宝是个自由自在、四海为家的画匠，自己支配自己命运的生涯形成了他倔犟执著的性格，一旦认准目标、便会不顾生死，勇往直前。牛宝放弃画年画，而去学制造爆竹。这种职业的转换，表现出他追求爱情时的任性放达，也当然表现出牛宝生死两忘的人生理想的慷慨悲凉。春枝则是个承受压抑、生活扭曲的东家，族规的桎梏使她从小就女扮男妆，生活在静穆阴沉的蔡家宅院里。牛宝的出现，激活了春枝的天性。她穿上艳丽的裙装，喊出：“宁可不当东家，也要做一个女人！”春枝对爱情的追求却受到“奴才”们的反对，像管事满地红、王妈等等蔡家宅院里的下人们，实际是封建道德和封建社会的形象表现。满地红也是一个慓悍的汉子，但他骄横残暴，深藏野心。表面上，他不敢违抗东家春枝，实际上，他却处处刁难折辱牛宝，直到最后比炮。影片中无处不感受到这种阻力之存在，就像蔡家宅院的幽深中透露出一丝阴冷，它构成整个悲剧的根源，也引发出对一系列文化问题的思考。

“双灯”实际隐喻男性的生殖器，为“择亲”牛宝与满地红“比炮”，结果，牛宝在比炮中被打掉了“双灯”，虽说影片含蓄地表述了这一爱情故事（实为性故事）的悲剧结局，但目的却在于以这一“性的奇观”来揭示影片的社会性主题。结尾处理成：残疾的牛宝被抬出了小镇，然而春枝却怀上牛宝的孩子伫立于黄河边，牛宝的生命得以延续下去……从生命的角度深化了对性爱问题的探讨。

《炮打双灯》还以精巧的银幕形象，获得了极高的观赏价值。影片首先成功地把特定的自然景观与叙事情景有机地结合在一起。浪遏飞舟的黄河、闭锁古板的内地小镇、饶具特色的青石板路，还有幽深古老的蔡家宅院，四合院式的传统制炮作坊……这都构成了故事最完美的活动舞台……其次，影片充分地利用了中华风俗中的文化意蕴，或者说充分地利用了年画和爆竹这中华民族极富喜庆氛围的民俗习惯。牛宝为年画画匠，那热烈吉祥欢快的色彩和图案，自然能激发人的爱美之心，春枝被压抑的天性被其激活，也是情理之中的了。春枝为爆庄东家，自然懂得利用烟花爆竹来发泄情感。最动人的是，春枝终于大胆地换上女装到小镇上去送牛宝，牛宝乘船顺黄河东下时，春枝在两岸摆起了花炮阵，噼噼啪啪、璀璨夺目的烟花、爆竹冲上夜空，从两岸交汇成一片五彩缤纷的云幕……这无疑是春枝炽热情感的象征。可以说《炮打双灯》是部“爆竹文化”片。姑且不论春枝被激活的爱情和性欲，就像爆竹一样一经引爆便会轰然作响，就连牛宝的性格发展和职业的转换，也都是采取爆竹的象征。即是说，牛宝在故事情节中起到了爆竹捻子的作用，它可以引爆那被旧礼教、旧道德所抑制的人的自然天性，当然也包括性欲在内。喜庆的年画和爆竹都是中华民俗的一部分，它的展示是富有魅力和深意的。正如别林斯基所言：习俗“构成着一个民族的面貌，没有了它们，这民族就好比一个没有脸的人物，一种不可思议、不可实现的幻象。”（《别林斯基选集》第一卷第 27 页）影片十分注重情节场景的画面仪式感。从画面造型论，仪式化处理可以强化情感氛围，利于展示人物性格。例如蔡家宅院的鞭炮作坊自然会有其行规，违规者自然被处于重罚。于是，牛宝掷鞭炮进宅

院该受重罚：全身被缠满鞭炮、悬吊起来，而下面则是熊熊炭火，稍有失误，便会鞭炮齐鸣，血肉横飞……只有如此仪式化处理，才能延宕时间，激发春枝救人的动作。又如“比炮择亲”，本身便是一场仪式；艳装的春枝隔河端庄而坐、神态严肃冷静，这边的宁静与对河比炮的热烈场面构成了强烈对比。而牛宝与满地红的每场比炮都是一场鞭炮之舞。其中则又是不同情感的竞争，因而也就显现出牛宝为爱情而争斗的气势……可以说，这种画面和场景的仪式化处理，也是一种银幕“奇观”。总之从这三方面看，《炮打双灯》以其极高的视觉观赏效果，使影片获得了艺术性与商业性的双重成功。

《炮打双灯》的创作集体在各自的艺术环节上都展示了自己的才华，使得影片在整体上成为一个和谐完整的艺术精品。导演何平是一位很看重“个性”的艺术家，他认为要挽救中国电影的被动局面，就要“把中国导演的个性体现在电影院的银幕上，培养起我们的导演市场”。（《〈炮打双灯〉：何平如是说》。载《当代电影》1994 年第三期）何平在《炮打双灯》中展示出自己的艺术个性。作为导演，何平对影片的整体把握比较和谐完美，在处理表演和银幕造型方面很出色，使影片形成了厚实凝重的风格，在叙事原则上常常取一种诱导观众参与的方式，这有如一些评论说的：何平善于“武戏文唱”（罗艺军语），或是何平影片的叙事语言采取了一种“反向结构”的冲突语法（古建语）……这在《炮打双灯》中是非常典型的。如处理牛宝与春枝的情感关系，并没取习见的“一见钟情”的方式，而是先抑后扬，开始牛宝对春枝是冷淡的，几乎不屑一顾；只是寻到了“年画”这一共同的话题时，两人的交谈才有了欢笑，两人的眼中才有了脉脉的痴情……又如春枝去小镇临时客栈看望牛宝时，一对恋人相逢，却偏要谈买年画与卖年画。以“间离”方法来处理“激情戏”，符合了避免表现激情顶点的艺术辩证法。这样的处理可给欣赏者留一个参与想象的空间，同时也就显示出何平作为导演的“精品意识”。

影片中的三个主要演员的表演都很有特色：巫刚饰演的牛宝表演洒脱有力、很有激情，异于他过去角色的类型，塑造出一个有个性敢做敢为的民间画匠形象。宁静的表演从容自然、细致准确，较全面地展示出一个在封建礼俗约束下的少女的痛苦、挣扎到反叛的心理过程。而赵小锐饰演的管事满地红，是一个充满匠气又怀有权力欲望的封建奴才，赵小锐的表演很有力度，将这具有二重性格的人物演得栩栩如生。因此，他们三人在第十四届（1994）金鸡奖的评选中分别获得“最佳男主角”、“最佳女主角”、“最佳男配角”的提名。

《炮打双灯》艺术上的成功，使它在第十四届金鸡奖评选中荣获“最佳合拍片奖”、“最佳导演奖”和“最佳美术奖”；还荣获 1994 年第二届大学生电影节中“最佳视觉效果奖”，1994 年《当代电影》国产十佳影片第一名。第四十二届西班牙圣·塞巴斯蒂安国际（A 级）电影节上荣获特别奖，宁静获得最佳女演员银贝壳大奖；还在第十四届美国夏威夷国际电影节上获最佳影片大奖。

（徐志祥）

重庆谈判

1994 年　彩色片
摄制：长春电影制片厂
编剧：张笑天
导演：李前宽　肖桂云　张夷非
摄影：李力
主要演员：古月（饰毛泽东）孙飞虎（饰蒋介石）黄凯（饰周恩来）李法曾（饰张治中）胡慧中（饰童欣）

【故事梗概】

1945 年 8 月，国民党政府所在地重庆和中共中央所在地延安，沉浸在抗战胜利的一派喜庆之中。

但是，民族战争胜利的喜悦，并没有驱散人们心中对国内前途的隐忧。尽管和平建国的呼声极为高涨，但内战的危险也愈加逼近。

在国民党内部，以陈立夫、白崇禧为代表的主战派认为时机难得，应趁此机会一举消灭共产党。可他们万万没料到，蒋介石居然提出请毛泽东来重庆和平谈判，并一连发出了三封邀请电报。戴笠认为毛泽东根本不敢来渝，他揣摩蒋介石的心思是想借机除掉异己，但受到了蒋的呵斥。其实蒋介石也未必真的希望毛泽东来渝，所谓“和谈”，仅仅是迫于国际压力而作的表面文章，他想如果毛泽东果真不来，就可以此作为中共没有和平诚意的口实。

在延安的中央书记处会议和政治局会议上，毛泽东的战友们对此疑虑重重。毛泽东详细地分析了国际国内形势，认为只有去和谈，才能取信于天下。针对蒋介石一面亮出和平的橄榄枝、一面命令军队向上党解放区进攻的“和平把戏”态度，毛泽东对他的战友们说：“他有两手，我们也有两手”；并认为邓小平在前方的反击战打得越漂亮，他的安全就越有保障。在毛泽东的耐心说服下，中共上层终于统一了意见。临行前，毛泽东把去重庆期间的中央工作交给了刘少奇，并语重心长地嘱咐道：“你放手工作，不要考虑我的安全，我身边有恩来。”

中共的决定，多少使蒋介石有些尴尬。他一边考虑对策，一边派美国驻华大使赫尔利和政治部长张治中去延安接毛泽东及周恩来等人。张治中是周恩来多年的朋友，周恩来向他坦诚地表示了对毛泽东赴渝安全问题的担心。张治中拍着胸脯说：“有我文白在，就有你的毛先生在。”

毛泽东即将抵渝的消息，成了重庆的头号新闻。国民党的《中央日报》却接到总统侍从室二处处长陈布雷的电话，要求不发社论，低调处理。女记者童欣不顾社长和总主笔的劝阻，执意即使以个人的名义也要前往机场采访。

8 月 28 日，重庆九龙坡机场早已聚集了各界要人。国民党空军司令周至柔，作为蒋介石的私人代表前来迎接毛泽东。毛泽东走出机舱，向人群挥手致意。在此等候多时的中外记者蜂拥般地围过来，童欣机灵地挤到前面抢先发问：“请问毛先生你不怕是‘鸿门宴’吗？”毛泽东半开玩笑半当真地回答：“你这样发问，是贬低了蒋先生一番美意。面对四万万民众，他会摆‘鸿门宴’吗？我第一个不信。”

当天，蒋介石在林园官邸与毛泽东作了礼节性的会见。自第一次国共合

作之后，两个敌对了 19 年的两党首脑，终于有了一次历史性的握手。但分手之后，他们的内心都并不轻松。当晚，蒋介石显得心神不定，甚至迁怒于孙子；而毛泽东则在下榻的桂园辗转反侧，夜不能寐。

第二天早晨，雾霭清淡，小鸟啁啾。毛泽东与蒋介石在竹林小径不期而遇。两人谈古论今，见景抒情。当他们同时发现对方手中都拿着一卷《资治通鉴》时，不禁抚掌大笑。毛泽东机敏地把话题引到了即将开始的谈判，希望国民党以诚相见，而蒋介石却把话岔了开去。

谈判终于拉开了帷幕。中共方面毛泽东、周恩来、王若飞正式出席，而国民党方面却未见蒋介石的到来，只派了四川省主席张群和张治中等几位代表。周恩来、王若飞率先向对方提出了停止内战等八条谈判要点，然而对方根本不承认有“内战”存在。毛泽东列举十年内战之事实，使得张群等人十分尴尬。在以后的几次会谈中，蒋介石给他的代表们下了“一统的国家、一统的政府、一统的军令”三点指示，强调一切问题必须以此为中心，条件十分苛刻。围绕军队的编制和解放区的地盘问题，双方的谈判一时陷入了僵局。与此同时，蒋介石暗中加紧部署内战活动，命令陈布雷重印《剿匪手册》，并命阎锡山所部三个军加速进攻上党地区。对此，中共作出了强烈的反应，刘伯承、邓小平督率晋冀鲁豫军区部队奋力还击，寸土必争。

谈判在艰难地继续着。为了争取民心，团结各界人士，毛泽东在重庆广交朋友。他还在童欣的帮助下去张自忠将军家拜访了张母。在与张母交谈时，童欣提示毛泽东：卧榻之下岂容他人酣睡？新四军所建的解放区就在南京周围，蒋介石放心不下。这话引起了毛泽东的沉思。回到住处，毛泽东和周恩来商定：为了中国的前途和命运，中共代表团可以作出更大的让步，包括让出若干解放区和将军队的数量减少一半。

谈判有了转机。而国民党军队在上党战役中的失利，更是极大地推动了谈判的进程。1945 年 10 月 10 日，国共双方终于在重庆桂园签下了寄托着沉重的和平梦想的“双十协定”。

毛泽东结束了 40 余日的重庆之行，即将返回延安。在登上飞机舷梯的刹那间，他又一次向欢送他的人群挥起了考克帽……

【评析与欣赏】

本片在公映当年引起较大的轰动。它曾经为我们带来过一种不期而至的喜悦。

作为一部历史影片，本片至少为我们提供了一种“重写历史”的新鲜经验。应当申明的是，我们不是“历史不可知”论者。但我们确实对十分耳熟的所谓“真实地再现历史”深表怀疑。在我们看来，所有的被现时代人“讲述”的“历史”，说到底亦不过是一种人类的不断被散碎的史存和流动的现实所勾起的记忆和追述而已。关键的问题倒在于：这种记忆和追求，在多大程度上更有助于克服先入为主的主观矫情，并让更多的“听者”在承认是一种创作的同时，又基于共通的经验而“信以为真”。这关系到历史写作的哲学态度，甚至关系到严格意义上的现实价值。基此，我们发现本片在历史写作的态度和方法上有着值得注视的努力。这种努力首先是体现在编导者对历史生活的充满勇气的选择上。就现实情势而言，重庆谈判无疑是国共关系史上的敏感事件，这大概也就是这部影片几近难产的缘由。但编导者的可贵之处正在于此：他们无意使这种“题材的敏感性”成为习见的那种“内幕新闻

式”的历史写作法的凭藉，而更愿意去把握一次难得的机遇——在这一机遇中去发现历史瞬间所蕴藏的它的本原性格。这样，编导者的创作行为便具有了令人肃然的品格：他们把自己逼到了一个体现着多种可能性的历史关口；而在这一关口，倘稍不留神便会将他们引入“历史工具论”的歧途。值得庆幸的是，影片不仅极为小心地避开了那样一种迷人的诱惑，而且成功地逼近了历史的本原性格。

在我们看来，所谓“历史的本原性格”，简而括之便是被现实经验一次又一次地证实了的历史生活的繁杂性、多变性，以及它终将为所有的事件进程和人物活动写下结局的严正性。在这里，我们不愿过多地谈论重庆谈判的历史背景，我们更为关心的倒是影片为人们昭示的令人忽发奇想的那种种不可能的可能性。影片告诉人们，所谓“历史”绝非是一种简单的结论或结果，而实在是一个充满着太多的与必然性相交织的偶然性的过程。从这个角度而言，影片与人们所掌握和想象的“史”的重合，又可看作是一种“过程”意义上的重合。这个“过程”，再一次印证了历史本应具有的丰满性。至此，我们不得不对影片中毛泽东的一段台词产生深刻的印象：“历史在 1945 年的这一页，给我和你（蒋介石）双方留下了一页空白。中国出现了一次极为可贵的和平机会，我不希望后人批评我们当中的任何一个说坐失良机。”在这段貌似“狡黠”实则“智慧”的台词中，创作者为我们留下了丰富的历史叩问和现实思索的空间。

自然，创作者的“智慧”还不仅止于此。可以看出，本片的创作者在试图把握和逼近“历史的性格”的同时，又倾相当大的心力于“性格的历史”的创造。

毫无疑问，在人们的一般性的概念中，“重庆谈判”是一个曾经在既往的现实中发生的重大事件。这种一般性的概念，无疑也是极容易使创作者坠入某种审美误区的。易言之，创作者有可能因此而听凭自己的惰性，去单纯地罗织事件细节。但我们欣喜地看到，本片不仅满足了观众对于事件始末的知识性期待，而且还着意将镜头探入到事件操纵者的心路历程之中。这样，那种在相当数量的历史事件影片中所普遍应用的人物设置的符号性技法，被创作者有效地甩掉了。我们所看到的，更多是人物的微妙的心理外化。在这种心理外化，在人物的活动过程中不断被有序地由后景推向前景，直至毛泽东和蒋介石这两位曾巨大地影响了中国历史进程的血肉人物的更为深层的正面交锋。在这里，政治利益的冲突尽管是重要的，但似乎可以暂且置而不论——因为那已然是常识；更为重要的倒在于，毛泽东和蒋介石的历史性会面，实质上体现为一种人生信念的、文化继承的、人格构成的、精神气度的乃至心理素质的较量。在这种较量中，我们甚至还能窥知人物是怎样与自己的心灵对话的。这使得我们能够在领略巨人的“性格历史”的同时，也能唤起自己的真实的人生体验。

《重庆谈判》所体现的上述追求，对于历史题材的影片创作来说无疑是有着重要的启示价值的。但是，如果不是从一味的“欣赏”而是从较严格的“鉴赏”角度而言，本片的缺憾也是明显存在的。这正是我们判断本片只是取得了“某种突破”而不是“整体超越”的理由。问题似乎出在纪实与虚构关系的处理上。由于创作者对多余的激情缺少控制，以下一些弄巧成拙的虚构的细节伤害了整体风格上的纪实效果：中共代表抵达重庆机场后，周恩来迫不及待地向记者散发传单；毛泽东《沁园春》的发表时间被影片提前；“明

修栈道，暗渡陈仓”被作为蒋让孙辈习字的范本；宋庆龄寓所，宋氏与圣母像之间被处理成正面构图 ;和平鸽旋舞的空镜头在下集的7本中多达7次……与此相联系，影片在以色彩手段对画面进行“作旧”时，甚至比《开国大典》走得更远。这种几乎无规律可循的“作旧”画面，在审美效果上不仅与文献素材大相抵牾，而且使影像语言风格变得模糊和混乱。凡此种种，均使影片缺乏一种应有的艺术气度。而这些失误，对于同类题材影片创作来说是否也是一种“启示”呢？

本片获十七届“百花奖”最佳影片（并列）、最佳男配角奖，第十四届“金鸡奖”最佳美术奖（并列），’93《当代电影》国产十佳影片第一名（并列）。

（弘石）

背靠背脸对脸

1994 年　彩色遮幅式故事片

摄制：西安电影制片厂、森信娱乐发展有限公司合拍

编剧：黄欣　孙毅安

导演：黄建新　杨亚州

摄影：张晓光　朱伸

主要演员：牛振华（饰王双立）雷恪生（饰老马）李强（饰小阎）句号（饰李会计）刘国祥（饰王父）王劲松（饰猴子）

【故事梗概】

某文化馆代馆长王双立工作能力挺强，而且几年来一直努力工作，却总也去不掉那个“代”字。为招冷局长的女儿进文化馆，他煞费苦心搞了场假考试，但冷局长却突然不让女儿参加了。上边组织部来人搞民意测验，王双立满怀信心投了自己一票，却被视为不谦虚，招来领导一通批评。

正馆长没当上，王双立心里很不舒服，对土里土气的新馆长老马更是打心眼里不服气。欢迎会上，王双立有意冷淡老马，他手下的“猴子”也趁机出老马的洋相。

王双立把李会计的房子推荐给老马住，反过来对李会计说是老马看中了他的房子，李自然对老马怀恨在心。王双立把修舞厅的工程包给了石经理的建筑队，并把回扣一分为二，一半给李会计装修房子，一半供文化馆全体人员做旅游费用。感激不尽的石经理和李会计，自然帮着他对付老马。省卫生检查团要来了，石经理故意将工地弄得垃圾遍地，老马催促他清理，石拒不理睬。老马工作不得力，致使冷局长大为光火，立即叫王双立来处理此事，王双立提出一个用塑料布把工地围起来的高招，果然得到检查团的好评。上级领导对王的表现很满意。

冷局长的秘书小阎提出，文化馆搞一个抗洪摄影展，借机宣传冷局长。照相室的“猴子”故意挑了一张老马拍摄的照片参展，在这张照片上，冷局长一身洁净，背后还有人撑着伞，与周围的灾民情状形成强烈反差。冷局长因此而在前来参观的上级领导面前丢尽了脸。

如此几番较量之后，老马终于被挤走，王双立再次成为代理馆长。他一边为吃过老马亏的老宋、猴子落实“政策”，一边亲自出马跑拨款，督促舞厅施工。舞厅很快建成开业，赢得了领导和群众的赞扬。然而接任正馆长位置的却是小阎，这对王双立又是一次沉重打击。

小阎有领导作靠山，年轻气盛。一次他找王双立的父亲修鞋时，王父把他的皮鞋弄坏了，小阎要求赔偿时，王父跑到医院闹着要卖血赔鞋。对小阎不满的老宋，以《鞋匠被逼卖血，只因为官不仁》为题，将小阎的劣迹披露于报端。小阎因此被停职检查。

王双立看到升任正馆长有望，再次焕发出极大的工作热情。他忙前跑后，筹备开设镭射厅，南下广州购买器材。不料，他风尘仆仆回来时，满面得意的小阎仍稳坐在馆长的位置上。连一向对他言听计从的李会计也见风使舵，非要从王双立的工资中扣除掉王父赔偿小阎的皮鞋钱。遭此打击，王双立终于病倒住院。

在病床上，王双立倒也想开了，觉得自己过去那么折腾是自己气自己，

不值，还是知足者常乐，既然爬不上去，就退回来经营自己的安乐窝。于是，他找医生开假证明，弄到了准生症，准备让妻子生第二胎，以满足老父亲一直想要个孙子的愿望。平时买菜赏鱼，练练气功和书法，倒也乐得个轻松自在。

小阎主持文化馆的工作，本来还干得挺红火，不料猴子从中捣鬼，致使镭射厅因放映黄色影碟而遭查封。小阎索性带着情妇私奔。文化馆又没了馆长。

于是，王双立又接到领导找他谈话的通知……

【评析与欣赏】

《背靠背脸对脸》的艺术魅力，首先来自于其叙事主题上的深入开掘和独到视角。该片直面当前中国社会生活现状，通过对一个基层文化馆干部短短一段时间内升降去留的生活轨迹的描画，揭示和呈现了现代化社会中人与人之间那种盘根错节、复杂微妙的人际关系，并深刻折射出当前社会政治、经济生活中的一些不正之风。使该片拥有一种独特的艺术呈现力和不可多得的现实主义力度。

其次，影片成功地塑造了王双立这样一个典型人物形象。王双立是一个具有复杂个性的人物形象，他既非正面人物，亦非反面人物，其心底并不坏，工作能力也很强，可就是得不到上级领导的重用。为了能当上正馆长，他也玩弄过一些小手腕，拉帮结派，巧设陷井、制造矛盾。然而王双立并非片中李会计那种见风使舵、得势便猖狂的小人。他的自私同时也是对不公正待遇的变相发泄，并不是为了自己谋私利，他虽然想往上爬，也主要想凭借自己的工作能力干一番事业。就此而言，王双立这个人物形象在我国影坛上是独树一帜的。

在本片中，王双立的饰演者牛振华的表演是相当到位的。牛振华的表演松弛自然、不温不火，他那张说笑不笑、皮笑肉不笑的脸，十分精彩地演绎出了人物的双面性格、两重嘴脸。尤其牛振华较好地把握住了人物的心理流程，将人物得意时的踌躇满志、心花怒放与失意时的落寞惆怅、困惑与无奈恰到好处地交汇融通。

从叙事结构上讲，本片也颇具特色。影片结构以王双立是否能当上正馆长为主线展开叙事，同时又以王双立的家庭生活，即以王父因想要孙子，而与儿子、儿媳、孙女的矛盾冲突作为副线辅助。两条线索的互补与交叉，使影片叙事增添了立体厚度，叙事层面拓宽，使人物性格得到多层面、多角度的刻画。叙事结构上的特色还表现在影片情节转换上的一波三折和叙述节奏上的张弛有度。

可以说编导通过情节发展的巧妙转换，使影片具有较为浓郁的故事性、趣味性。与此同时，影片又不止于讲述故事，而把焦点对准人物的内心世界、心理活动和潜意识层面，从而使整部影片的思想深度、批判力度得到深化。因此，本片尽管呈现的只是一个小小的文化馆内的人事波澜、人际关系和日常琐事，但却折射出变革中的现实社会生活的风风雨雨、人情世态。在这里各色人等，一应俱全，各种嘴脸，原形毕现，整个影片生活气息浓郁、内涵意蕴本厚。显然，影片所达到的这种现实主义批判高度，与其具有巧妙的叙事结构，平实、谨严的叙述风格和富于张力的情节线索与节奏是分不开的。

本片获首届中国珠海“海峡两岸暨香港电影节”最佳故事片和最佳男主

角奖；第二届大学生电影节最佳故事片和最佳男演员奖；东京国际电影节最佳男主角奖。

（李显杰）

凤 凰 琴

1994 年　彩色立体声遮幅故事片

摄制：天津电影制片厂、潇湘电影制片厂

编剧：桔生　刘醒龙　卜炎贵

导演：何群

摄影：孟卫兵

主要演员：剧雪（饰张英子）李保田（饰余校长）张学圻（饰孙四海）

【故事梗概】

张英子第二年高考落榜后，当乡教委主任的舅舅给她在他呆过的山区界岭小学找了个代课老师的差事。她老大不情愿地来到界岭小学，心里却憧憬着城市里年轻人的浪漫生活。界岭小学除了她，已有四名老师：余校长、邓有梅副校长、孙四海教导主任，余校长的爱人、已经成了“废人”的明爱芬。他们都巴望着什么时候能从民办教师转成正式教师。

学校虽然小，且地处偏远，但每天早晨师生们都很正式地升国旗、奏国歌。邓有梅背后说张英子是飞鸽牌，当面却恭维她套近乎，还打孙四海的小报告，说他跟有夫之妇王小兰好，让学生帮着采草药。可是张英子慢慢了解到，为了能使班上的学生读上新课本，孙四海和王小兰吃了很多苦。使她对这一对未能终成眷属的有情人充满了敬意和同情。

住在余校长家近邻的张英子，一来就发现屋里有一把不知什么人送给明爱芬留念的凤凰琴，她没事儿就爱弹一弹。明老师又犯病了，差点儿把张英子借给他们家的止疼片连瓶吞下去。张英子帮着有风湿使不上劲儿的余校长一通折腾，回到屋里发现凤凰琴的琴弦被人弄断了。

县里扫盲工作检查验收的紧急通知下来了，满打满算还有 10 天时间。余校长轻车熟路地进行了布置，先垫钱备了桌酒菜宴请村长和会计。村长满口答应先支付 5 个月的拖欠工资，如果获了奖全部奖给学校。张英子发现每个学生都在替不上学的孩子做冒名顶替的作业，这样舅舅带着检查团来到界岭小学时，它的入学率居然达到了 96.3%。

张英子对如此弄虚作假感到气愤，她到县上告了状，使界岭小学的先进和余校长已经打到为学校修房预算里的几千元奖金泡了汤。气愤已极的舅舅扇了她一耳光，学校停了她的课。张英子眼见自己的告状给学生们安全过冬造成了困难，知道犯了众怒，心里充满了歉疚。

为了摆脱困境，张英子装出复习功课的样子，几位老师果然或向她套近乎，或到乡上去打听，是不是又有了转正的新消息。

邓有梅偷着上山砍树被派出所抓了起来。余校长以这是他给学校砍的为由好歹把他保了出来。王小兰的女儿李子在独自放学回家的路上遇到了狼群，要不是她爬到树上险些被吃掉，这使一向对她有父亲情感的孙四海陷入了沉思。

张英子怀着歉疚和对余校长们的敬意，写了篇《大山·小学·国旗》的文章投给省报。省报派了个记者悄悄来了解情况，拍了不少照片。这篇文章和照片在省报上发表，引起社会的普遍关注。县里给界岭小学特批了 3000 元专款，还给张英子特批了一个转正名额。

张英子决定把这个名额让给其他老师，舅舅也同意了。不记名投票表决时，张英子投余校长，余校长投了张英子，孙四海和邓有梅都投了自己，一人一票。余校长谈起明爱芬的情况，她是在刚生了孩子的第三天，趟冷水河去参加民办教师转正考试落下残疾的。大家一致同意把这个名额让给明爱芬。在盼了多少年之后，明爱芬终于摸到了这张转正表。也许是过于兴奋的冲击，她带着满足与世长辞。

明老师的死使界岭小学的老师们有了顿悟和空前的团结。他们一致同意把这唯一的名额让给他们中间最年轻也最有前途的张英子。舅舅告诉张英子，当年就是他用不正当的竞争手段夺取了唯一的转正名额，害得不服气的明老师落下了终身残疾。那个凤凰琴就是他怀着负疚的心情送给明老师的。这心情一直折磨着他。

张英子最后一次参加了全校师生的升国旗仪式，然后恋恋不舍地离开了界岭小学。

【评析与欣赏】

无尽大山，一所小学，几位老师，一面国旗。通过胶片在人们的脑海烙印下深刻的印象。

张英子在界岭小学当民办教师的短暂经历构成影片的内容。通过她的眼睛，我们认识了几位民办教师——余校长、邓有梅、孙四海、卧病的明爱芬。镜头没有粉饰太平，而是逼近了民办教师生活的原生态。地处偏远，环境艰苦，工作困难，工资拖欠，健康日下，特别是很难转正。

转正，成为贯串全片的核心情节。

为了能转正，民办教师们各怀心思，勾心斗角，搞小动作。因而也就都不够完美，但因此也就更透着真实。转正这个起码要求成了难以实现的梦，给他们的命运蒙上了浓重的悲剧阴影。

最典型的是明老师。为了能转正，为了能获得公平竞争的机会，她丧失了健康、智力乃至生命。当一个活泼泼的生命被一张纸所毁灭，使我们不由得悲从中来，甚至感到了人生的荒谬和无意义，不期然地想起了那个可怜的范进。

在表现这一切时，影片是足够真实的。这真实甚至有些残酷。敢于直面这真实，表明了作者的勇气。也正是在这方面，影片具有新现实主义的特点。然而，这些还不是影片的全部。它其实倒是一支歌。一支献给民办教师的赞歌。虽然其中不无哀惋的成分，但主调却是昂扬的。

余校长们担得起这样的赞颂。正是他们，在这样困难的条件下为着多增加而不是减少一个学生而顽强地工作。正是他们，使边远山区的儿童受到了最起码的启蒙教育。

他们使我们想到了希腊神话中盗天火给人间的普罗米修斯，无休止地推巨石上山的西绪福斯，中国神话中的精卫填海和愚公移山。在他们身上，有着悲剧的色彩，更有着英雄的气概。他们不是英雄。同时，他们又都是英雄。因为，他们为我们这个民族实实在在地做了，用着自己的生命。他们是我们这个民族的脊梁。

当一个转正名额真的降临到朝思暮想的界岭小学民办教师之中时，它就成了检验他们道德水平的试金石。张英子让名额于先，孙、邓让名额于后，余校长再让于后。当这唯一的宝贵名额给了“ 废人 ”明老师，张英子就终于

替舅舅偿还了夙愿。明老师宿愿以偿撒手归西后，几位老师又心甘情愿地把这名额还给了张英子。

这过程几乎让我们想到了古代圣贤禅让的美丽的传说。在这里，人不是自私的动物，他人不是地狱。在物质极度匮乏的黯淡背景上，人的精神放射出熠熠的光辉。在不回避真实的前提下挖掘出人性的美，是影片的价值所在。

国旗和国歌是这部影片中最亮的音符。它们虽未在形式上楔入戏剧纠葛，但在精神上却深深地植根了进去。它们不是外在的标签，而是师生们的精神支柱，正是它们把这个在地图上都找不到的山区小学同我们整个伟大的国家那样切实地联系了起来。这就是民办教师们在那里工作的意义。当这面国旗在笛子和口琴吹奏的国歌旋律和学生的敬礼中伴着晨曦冉冉上升时，它就跟天安门广场的五星红旗一样辉煌。

本片获第十四届中国电影金鸡奖最佳故事片奖、最佳剧本（含改编）奖、最佳男主角奖。

（陈宝光）

带轱辘的摇篮

1994 年　彩色故事片

摄制：峨眉电影制片厂

编剧：陈剑雨

导演：米家山

摄影：张军

美术：陈若刚

主要演员：王学忻（饰强子）郝岩（饰邻女）盖丽丽（饰弃婴的母亲）

【故事梗概】

北京的冬夜。

夜深时刻，出租车司机强子准备收班回家，这时一个年轻女乘客要求搭车。到了一个路口。她借口下车取东西就再也没回来，车上还留着她的一大包东西。强子打开包袱一看，竟是一个女婴。强子只好将车开到派出所。将孩子交给值班的民警，请求查找弃婴的母亲。

离开派出所时，强子回首看了看放在长凳上的女婴，顿生一片爱怜之情。又走回屋内抱起女婴回家。30 多岁的强子憨厚质朴，还没娶亲，独身一人过日子。离开母亲的女婴啼哭不止，使毫无育婴经验的强子手足无措。忙乱中，强子放上《太阳最红、毛主席最亲》的音乐，婴儿则止住哭声、甜甜地笑了。

次日，被婴儿哭声惊动的邻女主动来帮助强子，邻女是从东北来京城服伺有病的姑妈的。强子的朋友猫崽夫妇也过来问候，带来一些育儿的用品。派出所的老民警也送来婴儿奶粉，并告知强子，没找着弃婴的母亲。强子只好自己照料弃婴。出车时，强子在车后箱里放了一个摇篮，把婴儿放在里面。行驶途中他牵挂孩子，常常停车照料，给婴儿喂奶、换尿布，结果耽误了乘客的时间。因此引来乘客的投诉，在不明真情领导的批评下，强子倔犟地辞去了公职。

一个朋友借给强子一辆红旗轿车，强子干起了个体出租车司机。他在前车座安装了一个摇篮，以便照料婴儿。强子的举动赢得了同行的关怀与同情，每到等客时，大家总让他优先，并称他的车为“ 带轱辘的摇篮 ”。一个记者在报纸上报道了强子的事迹，引起了巨大的社会反响，很多乘客都要乘坐强子的车。一对退休的将军夫妇表示要收养弃婴……但在邻女对婴儿更为执著的情感面前，他们只有放弃自己的义举。邻女的姑妈重病在身，整日坐在摇椅上靠回忆来打发时日，她终于带着对弃婴的关注而离开了人世……

弃婴的母亲读了报道，天良发现，决定要回弃婴。法院的看门老人自发地主持了一个“ 道德法庭 ”，未婚先孕的年轻母亲深沉的母爱与自责，取得了大家的谅解。强子把婴儿交给了年轻的母亲。邻女在姑妈去世后，惆怅地告别强子，回东北去了……

强子仍在开出租车。一天晚上，车上上来一对热恋的青年男女。行驶的车上收音机正放着法国钢琴家克莱德曼演奏的钢琴曲《太阳最红、毛主席最亲》，男青年说：“ 这外国音乐真好听！ ”

【评析与欣赏】

影片《带轱辘的摇篮》讲述了出租车司机强子收养弃婴的故事。收养弃婴也是个“老而又老的故事”，但也是人类社会中最普通而又最感人的义举。艺术家可据此演义成一幕幕活剧、煽动起人的情感。《带轱辘的摇篮》则利用出租车这一活动载体，在情节中自然而然地呼唤民族、社会、时代最基本最主流的情感。陈剑雨编创的故事、米家山导演的艺术处理，把这个“老而又老的故事”推出了新意。可以说，《带轱辘的摇篮》是一首人间真善美情感的颂歌。

强子收养弃婴是影片的中心，是推动情节发展的基本契机。冬日深夜，一个年轻的女乘客将一女婴遗弃于出租车上，强子本可将弃婴交给派出所，一走了之。然而，强子回首一瞥，看到了女婴天真无邪甜美的笑容，竟激发起他的爱怜之情（也可以理解为是一种恻隐之心，担心派出所的暖气不够、担心婴儿睡在长凳上不安稳……），于是强子重又抱回了这名弃婴。强子这一抱，表现出他高尚的道德情操，也表现出他将自愿承担起一系列的社会责任，同时也将克服一系列困难（不会抚育婴儿、单身生活无人相帮……）和作出一系列的牺牲。强子却依然无怨无悔，踏踏实实地照料弃婴。强子驾驶的出租车成了一个“带轱辘的摇篮”，它照护着失去母爱的“弃婴”，其实也掀动起巨大的社会情感波澜，形成能唤醒人类良知的情感反应。善良寡语的邻女被弃婴的哭声激发起潜存于心底里的母爱，其强度能让退休的将军夫妻放弃收养弃婴的义举。整日坐在摇椅上靠回忆来打发时光的邻女的姑妈已是老病交加，也因弃婴而揪心、最终也是带着对弃婴的关注走完了她生命的最后旅程的。强子的朋友猫崽夫妇、派出所的老民警、车队的同事，对强子收养弃婴的关照、理解和支持；还有离休的将军夫妇愿意收养弃婴，也是一种为强子分忧解难的善良行为……这些足见强子义举的社会辐射面的广泛。影片中还有这样一些细节：强子的“带轱辘的摇篮”成为人们关注和欢迎的对象，在机场出租车司机们让强子优先载客，慕名的乘客都要乘坐强子的出租车，并纷纷帮助他……这表明真善美的行为终将引发社会真善美的反响，强子收养弃婴揭开了人心中最美好的一页，于是，由法院看门老头自发主持的“审判”弃婴母亲的“道德法庭”，便成为全片动人心魄、情理交融的高潮戏。

未婚先孕丢弃婴儿的年轻母亲是强子形象的对立面，在强子行为的感召下，她终于良知发现，在“道德法庭”作出了深深的自责，表述了真挚的母爱，承担起母亲的天职。这一情节进程虽说只发生在影片的开头和结尾，但从艺术表现的角度而论，它是影片呼唤美好情感的又一重表现。“母爱”是天生固有的，但年轻母亲却将它丢弃了；我们的社会、我们的民族曾有过许多美好的情感、崇高的伦理道德，在现实中却被无情地遗弃了，某些人性扭曲、道德沦丧的社会现象不得不令人们愤慨（宛如婴儿无望的啼哭），于是才需要重建我们的社会道德观。它既不割断历史传统，又不否定新时代的价值观念。如果全社会都像强子那样，那么便可以实现这一理想；母亲抱回自己的婴儿……借助这样的艺术处理，我们便可明了编导的艺术匠心：他们没有为追求激烈的戏剧冲突而设置情节的对立面，没有去设置一个令人深恶痛绝的坏人，而是充满自信地表述了这一理想：真善美的情感可以医正时弊，可以激发社会与时代本身应有的天理良知。编导的艺术个性便于此显现出来。

本片精心地营构了一个美好“怀旧、思念”的氛围：一辆载着摇篮的红

旗轿车，延安时期和新中国时期的毛泽东的照片悬挂在驾驶窗前，还有以各种形式出现的乐曲《太阳最红、毛主席最亲》。有意味的是，啼哭的弃婴弄得强子手忙脚乱，但她一听到这乐曲的旋律就不哭了，而显出凝神谛听的情态。我们曾拥有过的美好而温馨的东西，在影片中都成为一种艺术具象。这恰恰又与影片中所有人物的行为举止相吻合，相一致，这种艺术处理与影片的主题达到了完美的融合。能唤起观众思念的画面和音乐，其基点不只是熟悉，而是一种情感的共鸣。即使是对于不熟悉的人而言，它也不在于介绍，而在于取得理解和沟通。同样有意味的是，影片结尾安排了一对热恋的少男少女坐上了强子的出租车（他们炽热的情感是否会烧毁他们理智之城，是否会干出像年轻母亲那样的不智之举），他们听到法国著名钢琴演奏家克莱德曼演奏根据《太阳最红、毛主席最亲》改编的钢琴曲，却无知地称赞说："这外国乐曲真好听！"这种处理不是讥讽，而是一种意味深长的反思，青年人对这首著名乐曲的误读，不是错误，无可指责，就像他们产生爱情时也无可指责，关键在于沟通、引导，让他们能接受过去年代一些美好的东西，这样才有更广泛的社会意义。

《带轱辘的摇篮》全片拍得精巧。片中所有的情感戏都处理得十分细致，甚至连女婴的表情都拍摄得十分成功。她的啼哭、她的甜美、她的摇头晃脑……都给人留下十分深刻的印象。总之，借助婴儿的故事，叙说着人类对未来的企盼，这都是一种比喻、一种想象。尤其在时代观念发生巨大变革的今天，它以艺术情感帮助我们去探讨新的但依旧善良的观念，所以，无论把它视为怀旧、还是把它视为企盼，它都是一首人间真善美情感的颂歌。

因此，《带轱辘的摇篮》在 1994 年第二届长春电影节上获评委特别奖，王学忻获最佳男主角奖，并荣获 1994 年《当代电影》国产十佳影片之第四名。

（徐志祥）

二　嫫

1994 年　彩色遮幅式故事片
摄制：上海电影制片厂与香港合拍
编剧：郎云
导演：周晓文
摄影：吕更新
美术：张大千
主要演员：艾丽娅（饰二嫫）刘佩琪（饰“瞎子”）戈治均（饰“村长”）张海燕（饰秀儿妈）

【故事梗概】

嫫，丑女。山里人日子苦，起个贱名好养活。二嫫其实不丑。她勤快、麻利、好强。二嫫的丈夫是个下台的村长，不知何时落下了个病根，床上地里都不行。劳作、挣钱、操持家务都靠二嫫一个人。独生儿子叫虎子，和邻居家的独生女儿秀儿一般大。秀儿每天都喊虎子到她家看电视里的动画片。

邻居家的男人叫“瞎子”，其实不瞎，就是眼睛小。他有辆全世界最破的卡车，但在这个小山村，算得上是首富。秀儿妈因为男人有本事，啥活也不干，养得肥肥胖胖，皮松肉懒。二嫫不服气——这又肥又懒的婆娘却嫁了个好男人。

这天，虎子去看电视，又被秀儿娘轰出来。二嫫一赌气，要给儿子买个电视机，还要比邻居家的大！

二嫫拼命地做麻花面挣钱。她用脚把巨大的面团和得上下翻飞。她的面做得又筋道又好吃，堪称一绝。但要卖个好价钱就要走几十里山路到县城。瞎子早就看上了二嫫，破卡车就派上了用场。他设法帮助她，介绍二嫫到县城的“国际大饭店”去做麻花面。两人一来二去有了感情，终于在黑夜的山路上发生了“男女关系”。

“村长”对二嫫和瞎子的关系有所察觉，但假装不知。他想用二嫫挣来的钱盖房子。二嫫坚决不盖房，她要等钱挣够了买一个全县最大的连县长也买不起的 29 吋彩电。“村长”拗不过老婆。

二嫫救人献血得了一笔钱，她才知道人血也很值钱。为了多挣钱。她拼命地卖血。

“瞎子”通过“国际大饭店”的老板，把自己的钱夹在工资里给二嫫。别人都说二嫫是“瞎子”养的婊子。二嫫知道后把钱退还给了他，当面与“瞎子”翻了脸，又回到了小山村，更加疯狂地做麻花面。

秀儿妈也猜到二嫫和自己男人的关系，大闹一场，和二嫫打得两败俱伤。“瞎子”为了洗清自己和二嫫，故意在县城搞了恶霸养的妓女，被打得鼻青脸肿，世人皆知。

过年了，二嫫买回了那台全县最大的电视机，却没有地方放它。架在缸上舀不成水，放在柜上打不开柜，只好上了炕，可人却没了睡觉的地儿。全村的农民涌向二嫫家，电视机给二嫫的丈夫“村长”恢复了昔日的地位。而二嫫却因劳累过度和贫血卧床不起，和她用血汗挣来的电视机靠在一起，成了被别人看的东西。

【评析与欣赏】

周晓文素以擅长执导都市电影著称。以前曾创作了《最后的疯狂》、《疯狂的代价》和《青春无悔》，称之为《疯狂》系列和《青春》系列电影。《二嫫》是他执导的第一部农村题材影片，获得了第四届洛迦诺国际电影节第四项大奖、一项提名。四项大奖是：评审团大奖，国际影评人唯一大奖，全基督教评审团唯一大奖，青年评审团金奖。二嫫的扮演者艾丽娅获国际影评人大会唯一提名。

周晓文执导的影片中，多次使用二元对立的因素，娴熟地运用电影语言中的反向结构创造冲突，为观众提供一种明确的意向。《二嫫》从两家之间关系的反向变化逼真地和成功地显示了当前中国农村妇女的具体困境。在这两个家庭中，一边是男人强悍，女人懒惰，一边是女人勤劳，男人无能，存在着二元对立的对立关系。二嫫无论在体力上还是容貌上都是出众的。充满了生活活力；她的丈夫“ 村长 ”却不然，从过去的村长宝座上跌落下来，并且丧失了正常的性功能和劳动能力，可以说是政治权力和性权力的双重“ 去势 ”者。而他们的邻居“ 瞎子 ”一家刚好颠倒过来，丈夫靠车赚钱发了财，成为村里新的权势者和人们关注的中心，并充满了性的欲望。不妨可以说是政治权力和性权力的双重得势者。而其妻秀儿娘却因养尊处优，而变得“ 皮松肉散 ”，对丈夫失去了性的吸引力。影片展示了这样两家的联系和变化。当二嫫和“ 瞎子 ”在县城坠入爱河时，“ 村长 ”和秀儿娘却承受着猜疑和嫉妒的痛苦，它让我们看到当前中国农村权力关系的错综复杂性。

影片以刻意的纪实风格，为观众造成一种真实的感觉。二嫫会做麻花面，她在县城叫卖麻花时，声音虽然比别人高一些，嗓音亮些，但是她除了稳稳当当占据了画面的焦点位置之外，并不比那些在画面前匆匆走过，和周围环境丝丝入扣的人更有特点。二嫫脸色平静，在一种普通的乡镇建筑物前面匆惯于与人讨价还价。她每天的日程，是把头一天做好的麻花拿到集市上去卖。她有一个生理机能出了毛病的男人，一个独生儿子。她们一家人居住在一个挺大的村子里。这一切平平常常，看不出与其他人不同的地方。然而二嫫的邻居，会开汽车挣钱的“ 瞎子 ”的出现，破坏了这种平常。他出场时身份不明，用平静而又执拗的方式劝说二嫫搭他的车到县城去，遭到了二嫫的拒绝。表明了他的出场具有威胁性。他们交谈时，人们走来走去，阳光很好，彼此挺融洽。影片一开始的这种严肃的近乎刻版的画面还想强调一点：二嫫普普通通，与周围环境事物协凋一致，她的出场朴素，让人感动。观众明白了“ 瞎子 ”是她的邻居，他有一个妻子。这个妻子肥肥胖胖，一出场就跟二嫫作对，让“ 瞎子 ”左右为难。两个男人在一个精力旺盛，正当盛年的女人之间形成比较，于是有关窃情的故事就不声不响地展开了。但如果仅此而已，那末影片将是在一个宁静落后的村子里展开一个有悖常理的爱情故事。这类题材有一些固定的格式，如超越伦常、超越门第等级的情感沟通或宣泄等。影片显然意识到类似的套式，因而针对二嫫而言，她还应该有出人意料的举动。这举动仿佛与众不同：她企图购买一个全县最大的连县长也买不起的 29 吋彩电。这个愿望对于一个整日靠卖麻花面餬口的农村妇女来说，是一个可望不可即的重负——这带出了二嫫的许多优秀品质：自尊、自立、自主、自强——因此，一旦她发现成为情人之后的“ 瞎子 ”不可能与她长久，且她丈夫的无力的宽容让她内疚之后，她断然与“ 瞎子 ”中止了来往。影片也展露在他们生活中的各种让人惊讶、感动的小事，或明或暗的使影片呈现那些模糊不

清的但是坚实有力的场景，从而导致影片具有丰富的可视性和兼容性，成为一部开放性的电影叙事模式的成功的典范。影片的对话简洁明了、剪辑干净利索；在构成一种含义的同时，展现了另一方面。但影片到了二嫫中断与“瞎子”的关系之后。却出现了生硬的、单一的，直奔主题的叙事方式，损害了影片独立思考的魅力。

影片中二嫫的扮演者艾丽娅，是一位生长在内蒙古呼伦贝尔大草原上的“草原之花”。1985 年毕业于北京电影学院。艾丽娅饰演的二嫫生动地展示了中国妇女所特有的忍辱负重的品质。艾丽娅以朴实真切的表演，将言语不多、干事果敢的二嫫刻画得出神入化，很有个性。一些细节的处理如和面，下炕，数钱，叫卖，走路都十分到位。因而导演说她是在真实地经历生活，而不是表演生活。

（庄英豪）

饮食男女

1994 年　　彩色故事片

摄制：台湾

编剧：王惠玲　李安

导演：李安

摄影：林良忠

主要演员：郎雄（饰朱涛）杨贵媚（饰朱家珍）吴倩莲（饰朱家倩）王渝文（饰朱家宁）

【故事梗概】

星期天早上，台北某大饭店的名厨朱涛老先生在家忙开了，他杀鱼、切肉……准备着“ 星期天晚餐 ”。朱涛的妻子已去世多年，这每周一次的聚餐维系着他与三个女儿的亲情关系。大女儿家珍是中学老师，她为孝顺父亲、照顾妹妹，一直未婚。二女儿家倩在一家航空公司任副处长，因受到父亲和整个家庭压力常故意作出反叛行为。为能离开家，家倩签了购房合同，并将其全部积蓄都交了房款。三女儿家宁在快餐厅当服务员，是位浪漫爱情的崇拜者。

三个女儿都准时地赶回家。家倩宣布她要买的新房是新盖的豪华大厦……可没过多久，她又在聚餐时宣布，她将调到阿姆斯特丹任副经理，但因她购房的建筑公司破产，她的房子和房款都泡汤了。

家宁所在餐馆的同事芝芝为让自己的男友钟国伦追她追得辛苦些，常让家宁转告在店外久候的国伦多等一会。国伦因此常向家宁诉说烦恼，久而久之，国伦和家宁便相爱了。在一次聚餐时，家宁宣布要和国伦结婚，因为她已怀了国伦的孩子。

家珍因 9 年前恋爱受挫，便皈依了上帝。她虽表面看起来古怪，但内心感情炽烈。一次，她与体育老师周明道偶然接触便产生好感。在一次聚餐时，她也宣布了要和明道结婚的消息，并将明道向家人作介绍，然后随明道而去。

朱家附近住着梁老太太和刚离婚的女儿锦荣、外孙女姗姗三口人。朱涛常和梁老太太拉家常，三个女儿也希望能成全父亲和梁老太太。这段时间朱涛与梁家来往非常密切，尤其对姗姗更是百般照顾，每天给她做好丰盛的午餐送到学校去。星期天，朱涛邀请梁家三口到他家吃饭，并通知明道和国伦有空也回来吃饭。晚上，两家人围坐在摆满美味佳肴的餐桌旁，朱老先生三杯酒进肚，便宣布了一件令大家不可思议的事情，他决定娶锦荣为妻。这一消息使大家愕然，一向仰慕并追求朱老先生的梁老太太顿时气得昏了过去，醒来便骂朱涛和锦荣。

不久，朱梁两家又恢复了平静，朱老先生与锦荣日子过的很好。而且锦荣很快就怀了朱老先生的孩子。明道也随家珍信了基督教；家宁与国伦喜得一子；只有家倩一个人仍住在家里。又一个星期天，家倩做好了丰盛的饭菜，请全家回来吃饭，但只有朱老先生一人准时赴约。朱老先生尝了家倩做的汤，忽然发现自从前妻去世后失去的味觉，竟于再婚之后完全恢复了。

【评析与欣赏】

李安是 90 年代台湾影坛上最为重要的导演和编剧。他以《推手》、《喜

宴》、《饮食男女》三部电影佳作享誉影坛。《饮食男女》是李安这家庭三部曲之完结篇。李安说他是从一部旧片《四千片》得到启发，然后重新编剧拍成现在的《饮食男女》。由于李安的前两部影片名利双收，成绩斐然，因此这部影片的拍摄对他有一定的压力。为了拍好《饮食男女》，他力图使影片以最新的角度和表现形式，达到最完美的艺术效果。

《饮食男女》所表现的核心问题是“家”。和李安的前两部以“家”为主题的影片一样，本片讲述的仍是关于中国传统意识中的“家”在现代生存背景下的解体和重塑，以及解体中的挣扎和痛苦。所不同的是，李安在《推手》和《喜宴》中把这种解体的力量表现为东西文化（语言和行为）的隔膜而引起的冲突；而在本片中，李安却把这种摧毁家庭结构的力量归结为是传统与现代、上代与下代之间的生活观的差异。由于中国传统观念和数千年的礼教所限，关于“性”的问题很难在家庭中启齿和沟通，而“食”却没有什么禁区。这部影片将人的这两个本性都拿来研究，故事都围绕在吃和性上：大女儿家珍狂野奔放，但传统压在她身上的长女重担，令她要用宗教及一个虚构的失恋理由去解释自己独身的命运，然而当她经过“性”的洗礼，整个变得时髦诱人。二女儿家倩最早嚷着购房要离开家，最后她即独自在家中研究厨艺。三女儿家宁原担心要伴老父一生，却因她未婚先孕而最先离开家庭。老父早年丧妻成为一个禁欲主义者，身为烹调大师却失去了味觉，反映了他内心的不协调，然而他再婚之后，忽然味觉又恢复了。影片用饮食来表现出家庭每个人和性的相互关系，由之而引发的结果是使家庭解体。

本片的视点是二女儿家倩，在她身上所体现的是最为矛盾的关系：她是家中最为独立，最具现代感的，然而生活的安排，她却是留在家里，想留住传统的子辈。她最后不仅没有离开家，而且还继承了父辈的技艺——烹调，这曾是维系这个家的纽带。

实际上，这个家庭的无法沟通主要是女儿们无法理解父亲，父亲的再婚是这个家庭彻底解散的动因。整部作品表面上呈现的是女儿的问题，而这些问题全部关系着父亲，女儿们都离开家，谁来照顾父亲。实际上，问题的症结在于有着稳秘感情问题的父亲。他的爱情，一直不好意思对女儿们讲出口，所以，梁老太太的角色就尤其增加了趣味，因为她一度曾被女儿们误当成是父亲再婚的对象。

朱涛和他的三个女儿靠着每个星期天的聚餐作为家庭的维系。这里就潜存着一个解体家庭的危机，因为内在的欲望太强烈。做菜的欲望在朱涛和其二女儿家倩的身上表现得尤为强烈。朱涛为锦荣女儿作的“便当”之考究令人惊讶，而他却是乐此不疲。家倩为其男友作的菜可以供 10 个人吃。但他们从来不满足，存在的始终是强烈的饥饿感，在食欲和性欲的关系上，吃是台面上的东西，欲望则是台面下的东西，在欲望未达到的时候，对自己的人生都有：“食不知味”的空虚感。所以朱涛的味觉在女儿家倩准备的晚餐上恢复，原因就是他在婚姻生活上不再孤独，心理的障得得以解决。

注重人物性格的刻画是本片的另一个特点。本片和《推手》都是以老人的婚姻为题材。李安以这种题材来完成对当今社会老人的心态表述和性格展示。从《推手》到《饮食男女》，李安处理老人婚恋已经从力避“为老不尊”的自尊过渡到主动为自己婚事作准备的自觉。本片中朱涛的婚事已经是全剧叙事中暗藏的主线，他甚至跨越“老夫老妻”的形式，摆脱传统观念的约束，这一点连他的女儿们都意料不到。这种结局不论是李安对老年人婚姻的善意

设想，还是对“ 男女 ”和“ 饮食 ”之事的淡淡潮讽，都反映出在这一时期老年人的心态和情绪。

为凸现主要人物朱涛的性格，《饮食男女》的作者精心营造了人物关系。本片的基本模式可概括为一个男人和五个女人的故事。每个人都有自己的欲望，但都无法说出口。三个女儿是现实中的三种女人选择爱情方式的代表。她们都考虑到爸爸以后的生活问题，但实质上当她们真正面对现实时，其个人的欲望却往往战胜了对父亲生活的关心。作为父亲，朱涛更是有苦难言，他本不想成为女儿们的负担，但他的感情又说不出口，这正如他言：“ 我这辈子，怎么做也都不能像做菜一样，把所有的材料都集中到一起下锅，当然吃到嘴里酸甜苦辣，各尝各的味…… ”同样各怀心事的另一对母女梁老太太和锦荣则成为朱老先生问题一真一假的对象。这种结构，既有利于叙事的推进，又有利于朱涛和其他人物性格的展示。

本片也和李安的其它影片一样具有很浓的戏剧性成份，而且遵循古典戏剧的起承转合的叙事方式。这种戏剧化的结构与李安的经历有关。三年台湾艺专影科导演组和两年伊利诺大学舞台剧培训的潜在影响，一直在李安的电影里起作用。这对李安的电影生涯既是专长又可能是包袱。与此前 80 年代成长起来的以侯孝贤、杨德昌等为代表的“ 新电影 ”全然不同，他在这里不是以流畅的情绪漫衍全剧，也没有反思中的沉重、忧伤，而是极富戏剧情趣地、有头有尾地叙述都市中的那一个个“ 家 ”的故事。

本片叙事的戏剧性首先表现在流畅的平铺直叙及明显地封闭因果关系。叙事的发展是渐进的，并在渐进的过程中展开各种冲突，让冲突在一件件事中加深。但问题一旦被提出，影片不会悬置不顾，必然会给一个相应的解决方式，这种封闭式结构体现为极为整齐的前后呼应。例如片中父亲曾经每周一次准备席桌让全家人“ 饮食 ”团圆，但每个人完成各自的“ 男女 ”之事后，家也就散了。虽然家倩也学着父亲的方式做出了一桌丰盛的菜，但却再也请不回全家，饮食不再是维系全家的核心。毕竟，父亲的家才是自己的家，一旦父亲的家有了尴尬的重组，聚合力也就消失了。

本片戏剧性的第二点表现为影片叙事的结果往往有令人意想不到的转机，当观众再回头重新审视的时候，又会得以对剧情的更新的认识。本片中家中的三姊妹都认为理解父母。尽管她们对去世的母亲和父亲的婚姻状况看法各异，但大家都心照不宣地认为，如果父亲再成家，一定会是梁老太太。家倩从小最得宠，也最心疼父亲。她发现父亲检查身体，误以为父亲的健康产生了问题。在家宁和家珍先后结婚离家后，她决定留下来照顾父亲，但在最后的全家聚餐时，父亲的决定使聪明的她大吃一惊，她也惊异于父亲早为自己所做的打算。

这种潜在的未知内容的安排，让观众在了解之后，会回头重新审视前面的内容，对许多细节和自己曾经不理解或是曾误解的，重新认识，并且品味出作者的轻松和幽默，体验到影片产生的强烈的艺术感染力。

本片的最后一个特色是娴熟的电影语言将温情和幽默共融于戏剧化的情境之中。首先表现在简洁、爽快的段落处理上。如影片开场介绍朱涛，洗、切、炸……一系列娴熟的动作，把朱涛的手艺展现得淋漓尽致。接着镜头横摇，墙上的几幅装帧精美的照片，将朱涛的辉煌历史不着痕迹地全然表现，将技巧融入故事之中。其次是影片的构图。本片用构图表现出了某种气氛，如最后朱涛宣布决定的段落中，朱涛一家及梁家母女的座次安排颇有意识，

他坐在梁家母女中间。画面在表现朱涛时，镜头不偏不倚地选取了以朱涛为中心，左右分别是对称的梁老太太和梁锦荣。因为梁老太太是观众以及朱家女儿们以为的未来继母，而梁锦荣是朱涛和导演观念中的人选。在这三个人的画面中，观众的疑问很自然会产生。当真相大白后，其恍然大悟便会给人以轻松的幽默。

本片在第三十九届亚太电影展中获最佳影片、最佳剪辑奖；获全美影评人协会奖（大卫格里菲斯奖）、1994 年最佳外语片奖；获第七届台北电影优秀影片；并被台湾影评人评为 1994 年十大华语片第一名。

（赵卫防）

天国逆子

1995 年　彩色遮幅式故事片
摄制：长春电影制片厂与香港合拍
编剧：王东兴　王浙滨
导演：严浩
摄影：侯咏
主要演员：斯琴高娃（饰凤英）庹宗华（饰关建）马精武（饰关世昌）巍子（饰刘大贵）

【故事梗概】

90 年代的某天，东北某市的公安局刑警队来了一位名叫关建的年轻工人，他向刑警队长告发十几年前他的母亲曾毒死了他的父亲。队长觉得此事有些奇怪，于是关建向他详细讲述了十几年前自己家的故事。

那时关建还是一个孩子，他家住在一个小镇上，其父关世昌是镇上的小学校长，母亲凤英是家庭妇女，她每天都去镇上卖自家做的豆腐。因关世昌过早地失去了性能力，他与凤英之间的夫妻关系一直笼罩着一层阴影。一次，凤英与关建外出卖豆腐归来遇到了大风，当母子二人即将被狂风埋进雪窝时，被一木厂单身青年工人刘大贵救起。为感激刘大贵的救命之恩，关家宴请了刘，并从此和刘来往频繁。在来往中，凤英和刘大贵由开始的好感发展到后来私通。关世昌听到传言后，回家怒斥凤英，并发誓要和刘大贵算账，但他吃了凤英做的豆腐脑儿后却感到腹中痛疼难忍，并被送进了医院。不久，关世昌又康复出院，凤英在为他熬鸡汤时关建亲眼看见她往锅中撒了一包白色粉沫，关建忙问她往锅里放了什么，凤英慌忙说那是味精。关世昌喝了鸡汤后似旧病复发，未等往医院送便一命归天。关父死后，凤英马上改嫁给刘大贵，关建当时就怀疑是刘大贵串通母亲毒死了父亲。他曾向法院告发，但因年龄太小而被法院看门老头认为是在搞恶作剧。关母改嫁后因挂念关建及其弟弟、妹妹，便回家探望，母爱暂时消除了关建对母亲的怀疑。但长大后，关建仍一直在怀疑着自己的母亲。

刑警队长听了关建的讲述后，便与法院着手对此事进行调查。为了弄清关世昌的死因，法院将关的尸体挖出重新验尸，此事遭到了关建的弟弟、妹妹及关氏家族的极力反对。经初步验尸，法院认为关世昌的确因突发病而死，而不是被药物毒死。关建听到结果后感到十分对不起母亲，为了弥补给母亲造成的心理伤害，他请母亲、弟弟、妹妹和刘大贵一家去吃饭。在一家人欢聚一堂时，关建向母亲和刘大贵表述了内心的歉意，但他们二人似乎另有心事。

这时，事情突然发生了变化，法院重新化验了关世昌腹内的药物，进一步确认他是因服耗子药引起的突发性病变而死的，而且法院调查出就在关世昌病死的前几天，刘大贵曾在镇上买过耗子药。法院据此逮捕了凤英和刘大贵，二人对用耗子药毒死关世昌的事实供认不讳，法院也以故意杀人罪判处二人死刑。

关建到狱中最后一次来看望母亲，他请求母亲原谅他的告发行为。关母并没有因此而痛恨儿子，她在狱中一直为关建织毛衣。关建从监狱中出来后漫无目的地游荡着，一辆拉柴草的牛车从他身边走过，他随手把母亲在狱中

交给他的毛衣扔在了牛车上。

【评析与欣赏】

对作为 70 年代末香港“ 新浪潮 ” 电影主将的严浩来说，大陆观众是十分熟悉的。他从影前曾是香港无线电视台的节目制作人，他的电视节目所特有的沉缓自在的节奏，以及表现出的安静凝炼的人生观给观众留下了难忘的印象。随着“ 新浪潮 ” 电影的如火如荼，严浩在商业洪流下拍摄了《茄哩啡》、《夜车》、《公子娇》等影片。这些影片虽大都是现实题材，但内容上都是商业电影一贯表现的暴力和追突，形式上也都采用了商业电影最时兴的快节奏。这些影片与他在电视节目制作时建立的个人风格迥然不同。然而经过一段时间的沉寂之后，严浩又发生了令人惊喜的变化。1985 年，他以一部《似水流年》向人们展示：他终于找回了自己迷失了的个人风格。10 年之后，他的另一部影片《天国逆子》再一次显露出了他沉稳的个人风格，而且较十年前显得更加成熟和从容。

表现人的宽容性与生命的无奈之间的矛盾是严浩影片一贯的主题。在《似水流年》中，严浩专注于追寻香港与大陆两地不同的人对人生的共同执著。虽然两地所处的社会历史环境和由之引起的价值观截然不同，然而对故土的依恋、对自己理想生活追求的积极态度却是相通的。由此便化解了彼此之间的感情隔膜，人们由排斥变为宽容与理解，如阿珍与姗姗。然而姗姗不可能因怀乡而永远留在故土，她和阿珍也不可能彻底沟通，最终必然是略带哀惋的依依惜别。严浩用这种结局表现了生命之无奈的主题。在《天国逆子》中，严浩仍致力于同一思想的表现。

严浩在《天国逆子》中竭力表现他自己的思想。影片主人公关建一直怀疑母亲毒死了生父，但当法院第一次调查认定他的怀疑错误时，他便觉得马上良心受谴责，人类固有的宽容性在他心中油然升起，他似乎一下子理解了母亲和继父刘大贵。关建和其母、继父等人欢聚于卡拉 OK 歌舞厅的那场戏便是严浩对这种人类宽容性的精采表现。不但是影片中人物，就连观众此时也理解了关母和刘大贵。当法院经进一步调查，确认关父的确是由关母和刘大贵所害时，关建的心情很复杂。他去狱中探母，看到将被执行死刑的母亲时，在他心头腾然升起的仍然是对母亲的宽容。他祈求母亲骂他、打他、宽恕他。而他的母亲却没有因为这一切而怨恨他，她一直都宽恕着儿子，在狱中还在为儿子织毛衣。所有这些都是严浩对人的宽容性的表现。影片最后表现关建在监狱外面游荡，他茫茫然不知所措，把母亲在狱中给他织的毛衣随手扔在一辆过往的牛车上，这表明他今后将永远不会再有母爱和亲情，他的感情世界永远地失去了这两部分。影片这种略带悲惋的结局和它要表现的人之宽容性是矛盾的，而严浩所要表现的正是这种矛盾。

由于表现了生命之无奈的相同主题,严浩的这部影片在镜头语言上与《似水流年》有着较为近似的特色：老练、沉静，尽量少用移动推拉镜头。但含蓄静观中又不失表现和揭露，平淡隽永中又不乏抒情和哀惋，一如他在电视节目制作时建立的个人风格。影片中的大部分外景镜头如雪原、丛林和枯草的展示很容易让人想起《似水流年》中的千年古树和南方的村落、稻田。但与《似水流年》相比，《天国逆子》却又有与之明显的不同。《似水流年》由于选材的原因，在镜语上刻意追求抒情，使用了一些纯影像的非叙事性镜头，如小孩放风筝、大帆在后面缓缓移过、姗姗卧在干草堆上仰望的一组镜

头，便是侧重强调画面（包括音乐）本身的抒情性，刻意求工的感觉非常明显。这似乎与全片常出现的对白的叙事性镜头不能完美地浑然一体。而《天国逆子》的镜语则更注重叙事，全片没有刻意追求抒情的非叙事性镜头，其具有抒情性的镜头也都是为了叙事的需要。而且，影片运用了大量紧凑的特写镜头，使剧中人的面部大特写和身躯占据了整个画面，场面的背景很少。至于角色所处的空间，诸如公安局的办案室、村落的炕床、厨厅合一的小室、母亲与情夫偷情的茅屋以及牢房等，则都是十分狭小的。这些镜语的使用出色地营造出了全片的不安气氛和人物之间关系的压迫感，有利于全片的叙事和深刻内涵的表达。影片抒情性与叙事性的镜头语言搭配得比较完美，使全片无论叙事上还是内涵表达上都显得很成功。

在影片结构上，《天国逆子》与《似水流年》也有着明显的不同。《似水流年》追求表面上情节的“淡”与人物之间及两种文化之间的“紧张”的巧妙交汇，它没有采用戏剧化模式，而是以一种散文体、以出色的细节描写来展开叙事的。因此影片呈现一种跳跃、不连贯却又细密的特点。而《天国逆子》在结构上却是较严格的戏剧式结构，始终围绕着关母是否毒死了关父这一线索来设计悬念、刻画人物、结构情节。使观众急于知道最终结局，这种结构增强了影片的叙事性。

导演对演员的选择也十分恰当。扮演凤英的斯琴高娃和扮演关建的台湾演员庹宗华，表演都十分成功。斯琴高娃倾注着千言万语的每个眼神，庹宗华准确又很细微表现出的爱与恨，都涵盖了整个银幕，迫使观众面对他们的内心世界。大友良英的配乐也紧密配合主题。他以回音效果极重的电子鼓营造了北国萧索的情景，以小提琴为主的弦乐奏出不能自拔的悲戚气氛。其间所夹杂的东北民乐，则表现了古老村镇的封闭。

影片最大的不足是没有发掘母亲更深层思想，而且对关建的性格也刻画得不是很深刻，如本片可以以关建告发母亲为立足点，仔细剖析这个人物心理，这样就可以刻画一个更加复杂、更加真实的人物，也增加了影片的深度。但这样又会有损于严浩的生命之无奈的主题表达。然而无论如何，《天国逆子》由于上述缺点显得缺乏深度、张力不足，尤其在对悲剧意义的揭示上。

《天国逆子》的悲剧意义在于此片背景显然是已进入现代化的中国，而作为经济落后的偏远地区的妇女，她们既不能在经济上独立自主，也不能掌握文化，更无法律知识。母亲和儿子，甚至身为校长的父亲都不懂得法律上还有妇女儿童保护法，因此首先触犯法律的恰是代表正统社会的父亲。而离婚却被视为笑柄和不道德的行为。父亲认为妻子要离婚，是给他这个“为人师表”的人脸上抹黑，他虽明知妻子与他人有染，却还要在大庭广众面前为其遮掩。母亲在父权社会的压力和威胁下，竟大胆而愚昧地做出毒杀丈夫的违法之事。母亲再嫁后，是否受到继父的尊重呢？当母亲给前夫的孩子们送去食物时，手指却被继父打坏了。而关建作为家中的长子则成为家中的主宰，无论是对待钱财的掌握，或是弟妹的生活安排，乃至母亲改嫁和为父申冤等方面，他处处主动挑战。当父亲病重去医院时，母亲打开钱箱取钱时却被儿子夺走；母亲改嫁时，他居然当众踢倒母亲，并独自带领弟妹愤然而去。而他的“子告母”行为，根源在于父与子天然牢不可破的血缘联系和中国传统文化。只是这次他的仇人竟是同样天然的有着血缘关系的生母，因此，当他确认生母与自己有杀父之仇后，就产生了哈姆雷特式的“告”，还是“不告”的矛盾心理。但无论他告还是不告，他都不能做一个单纯的“孝子”或“逆

子”。他所代表和维护的只不过是传统的父权而已。他也许永远不会理解他母亲的罪恶，在很大程度上是社会的封建落后残余所逼出来的，社会对母亲的悲剧有一定的责任。

（赵卫防）

南京大屠杀

1995 年　彩色故事片
摄制：南京电影制片厂与龙祥电影制片股份公司合拍
监制：吴宇森
编剧：洪维健
导演：吴子牛
主要演员：秦汉（饰成贤）早乙女爱（饰理惠子）刘若英（饰书琴）陈逸达（饰天远）

【故事梗概】

片头字幕：1937 年日军发动侵华战争……

事变后一个月，发动 20 万人进犯上海……

从 12 月 10 日起大举轰炸南京,12 月 13 日日军攻陷南京城……6 个星期内，日军屠杀了 20 万中国军民，摧毁了市内三分之一的建筑物，被强奸的妇女达 2 万余人。3 个月后被屠杀的人口累计达 30 万，状况之惨烈令人发指。

……

中国医生成贤与其日本妻子理惠子、儿女，一家人从上海逃难，沿着小路朝南京走来。日军狂轰滥炸，一美军记者当场炸死。一国军负伤的师长，举枪成仁前，大声地说：“ 就是拼到最后一个，也要把阵地拿回来。 ”

日兵在阵地前抑制不住兽性 :“ 已围南京，攻进后，想干什么就干什么。” 日军司令松井石根下令：包围 10 万支那军，全部消灭。

成贤在南京战地红十字医院救护伤员，理惠子已经怀孕。不是成贤朋友根发舍身相救，险些被炸死。

大批难民、军队出城。小学教师书琴逐个送学生回家，并动员家长带领孩子赶快出城。须发皆白的老进士，凛然表示：要与六朝古都共存亡。“ 他蒋委员长可以走，我不走，我不走，我不能给中国人丢脸啊！ ”

形势危急，日军离城只有 3 公里了。大批市民涌进由教会、红十字等组织办的“ 国际安全区 ”。

1937 年 12 月 10 日，南京爆发激烈攻守战，一片火海。

1937 年 12 月 13 日，南京被占领，一片废墟，尸横遍地。日军进城，见人就扫射枪杀，连几岁的儿童也不放过。理惠子用日语嘶喊，才避免了枪杀。日军让她挂起太阳旗，成贤从地窖出来，愤怒地将太阳旗扔在地上。

400 多名放下枪的警察被一次性集体枪杀。12 月 18 日，5.7 万放下枪的中国军人在草鞋硖被一次性集体扫射枪杀。

理惠子要生孩子了，不愿与成贤分开。逃跑中，遇日军，成贤被抓走；理惠子携儿女逃到国际安全区，因说日语，遭中国难民围打，被书琴等人劝阻。日军向井、野田在街头比赛砍杀中国人的数量。向井为自己砍杀了 106 人，比野田多 l 人而得意洋洋。日军如野兽般满城抢掠奸淫妇女。

根发拒绝给日军发电报当场被打死，翻译因稍为犹豫，也被杀害。

成贤被一台湾籍日兵石松放回；书琴未婚夫、国军军人天远也从死人堆中来到国际安全区，与她告别。

日军终于灭绝人性、践踏国际公约，冲进国际安全区，大肆奸淫烧杀。成贤为了保护其女儿免受奸淫，被日军摔断腿。书琴被日军强暴。理惠子遭

脚踢，早产孩子，取名南京。天远闻讯赶回，带着书琴和一群小学生、成贤儿女，与成贤夫妇告别，离开南京城，奔向远方……

【评析与欣赏】

像所有第五代导演的优秀代表作一样，吴子牛不满足摄影机的镜头仅局限于具体的社会历史时空，他追求超越，在表现社会生活时将视野伸展到人类和生命；在直面历史时寻求个人的诠释与表达。这也是第五代作品思想意蕴的主要特征和艺术情结。

吴子牛思考的兴奋点在战争，擅长在惨烈的战争场面中，通过血与火、生与死的悲剧，发挥自己对人性的观照。一部 80 年代的《晚钟》，现在看来不免有理念的痕迹，但历史地看，就足以显示中国影坛当时在这个领域的思考深度与独特追求。

《南京大屠杀》继续着《晚钟》的战争思考，不过，无论是思想内涵，还是艺术处理上，都显示了作者的明显进步，正如他自己所感觉的，在他的“电影生涯中，《南京大屠杀》是一部最尽力，也是最好的影片。”

《南京大屠杀》在表现对战争中的“人”的人文关怀的同时，没有脱离具体的历史判断，回避正义与邪恶的价值立场。一方面作者强调：“如果这部影片能带给你对生命与人性、对战争与人的思考，就是读到了我们呕心沥血制作这部影片的心声”；强调：“这部影片不是一部简单宣扬仇恨的作品，也不是一部赤裸裸展示血腥暴力及无耻兽行的影片”。显然，这是吴子牛思考战争的一贯声音。但另一方面，作者又明确表示：“对邪恶，对扩张野心，对穷兵黩武，对法西斯军国主义的仇恨”，“历史的教训，乃至历史过程中的暴行，我们是不能忘记的。倘若采取漠然或掩饰的态度，那是极不应该的”，是“别有用心”（《吴子牛谈影片＜南京大屠杀＞》见《文汇电影时报》1995 年 1 月 7 日。以下引文均见此文）。

基于这种认识，作品在表达“尊重生命”这一人类的普遍性理念时，采取的是“行为意义与精神内涵上的对比”。影片中，我们看到，“一方面是对生命的戕害杀戮，毫无人性人道可言”的法西斯罪行——日军司令松井石根丧心病狂地发出了屠城的命令/南京城顿时一片火海，400 多名警察，5.7 万放下枪的军人都被集体残杀/野田、向井灭绝人性地比赛杀人/公然冲进“国际安全区”，制造了骇人听闻的奸淫与枪杀……尸横遍地，血流成河。

“另一方面则是热爱生命、尊重生命，在恐怖的景况中坚守着人类最美好的品格，譬如爱情、友谊、爱护儿童，真诚的相助”——中国工人冒着生命危险救护成贤的日本妻小/台湾籍日兵石松放走成贤，自己却被砍死/书琴全身心献给儿童，终遭强暴/国际教会、红十字会对难民的庇护……还有成贤与理惠子，天远与书琴在战乱中的相濡以沫，相爱相守……

作品的人文关怀值得肯定的另一点，也是与作品的对比性价值立场连在一起的，是作品没有回避的另一重要价值：正气、民族气节。前清朝殿试第三名，白髯垂胸的老进士，大义凛然，宁折不弯，终于以身殉节。电厂工人根发，面对强暴的敌人和死亡的威胁，毫无惧色：“告诉他们，什么时候滚出南京，什么时候发电。”厉声斥骂法西斯匪徒，直至倒在日军枪口下。

民族的气节与人类的道义是有差别的，但也是可以统一的。在“南京大屠杀”这一历史场景中，中国人民反抗日军暴行的民族气节，是人类正义、真理、良知对罪恶、暴行、兽性的抗争，是“人”的尊严对法西斯野兽的蔑

视。因此，可以毫不犹豫地说，在这样的意义上，中国人民的民族气节，又是人类的气节、道义。作品没有忽略这一点；虽然还可表现得更充分。

本片艺术处理也很有特色，作品将家庭视点与纪实氛围结合起来了，一方面较好地满足了作品人文关怀的独特观照，另一方面，又保证了作品由题材而决定的历史品格。

南京大屠杀，是一段铁案如山的历史，是一段令人心碎的噩梦。其酷烈的程度，血腥的场面，赤裸裸的暴行，惨绝人寰的杀戮，即使不作任何修饰，都足以震撼人心。但吴子牛的人文思考与追求，使他采取了一种特殊的视角——家庭。通过一个家庭在战争中的遭遇，来反映这场人类的浩劫，观照战争中的人性。

影片开头，导演让成贤一家携手相扶朝南京走来，这样，也就是让一个家庭走进战争的炼狱，法西斯的屠场。在故事框架上，构成了家庭——战争，人性——法西斯的尖锐冲突。家庭，是人的亲情和生命美好的体现，而战争、法西斯恰恰无视人的生命存在，代表着血腥和暴力，它们双方在血与火的冲突中，都同时在与对方的反照中得到强烈的凸现。一方面，导演通过成贤对理惠子的温存，对孩子的呵护；理惠子对丈夫的依恋，孩子对父母的尊敬，细腻地表现了家庭的亲情、人伦、挚爱。而且，编导又把成贤家庭设计成超越民族沟壑的特殊家庭，那么，这个家庭的“爱”就具有普遍的、全人类的性质。另一方面，导演又通过一系列血淋淋的场面及成贤一家在国际安全区遭日兵强暴的惨不忍睹的集中描写，暴露了日军暴行及战争给人们带来的巨大痛苦与创伤。这样，战争中的兽性与亲情，野蛮、无耻与理性、良知的强烈冲突与反差，在“家庭”这一视角中得到集中鲜明的揭示。

影片结尾与开头呼应又对照。具有象征意义的婴儿（中日人民的结晶）在战火中冲破劫难，得以降生；成贤的儿女受到护卫得以幸存，这个在战争开始时走进南京城的家庭，虽然历尽摧残，但终于又有了新的生命，年轻的一代又走出南京城……在家庭的毁而不绝的头尾安排中，让人们看到，人性、生命是不可战胜的。

另一方面，作品没有因为人文关怀与思考对视点的独特要求而完全忽视题材本身的严肃而重大的历史意义。

作品在把“家庭”遭遇作为叙事的主干的同时，把“南京大屠杀”作为背景。“当作故事叙述的氛围”。作品把成贤一家的颠沛流离的经历融合交叉在南京陷落、大屠杀的全过程中，成贤一家逃进南京城之时，是南京即将陷落之日；当成贤家庭毁坏，与孩子生离死别之日，也是几十万人已经罹难，南京已经沦为屠场之时。

同时，作品用片头字幕，以“史录”的形式，记叙了南京大屠杀发生的背景、过程；屠杀的人数以及战史上的意义等；在成贤家庭遭难的故事叙述中，穿插了史载实事：“400 余名警察，5.7 万放下枪的军人集体被枪杀的事件以及按史实所记录的一幕幕南京人民遭荼毒的惨景。

所有这些都极大地加强了作品的纪实性和历史氛围，而且使作品蒙上了一层惨烈、浓重的悲剧气氛。

（皇甫积庆）

摇啊摇，摇到外婆桥

1995 年　　彩色故事片
摄制：上海电影制片厂
编剧：毕飞宇
导演：张艺谋
摄影：吕乐
主要演员：巩俐（饰小金宝）李保田（饰唐老爷）孙淳（饰宋二爷）王啸晓（饰水生）

【故事梗概】

30 年代，一个下着细雨的日子，14 岁的乡下少年水生来到上海。他随六叔的车来到一个大仓库，看见一伙人抬下一只只木箱。他感到糊涂时，看见被称为宋二爷的人，开枪打死了一个人。

在去唐老爷家的路上，六叔告诫他，不该问的事不要问。在唐府，水生被富丽堂皇的陈设惊得目瞪口呆，说，我要有钱，就回乡开一爿豆腐店。

洗澡的时候，六叔告诉他，你来不是伺候老爷，是伺候老爷的女人，大上海的歌舞皇后，老爷捧了她 10 年。到了歌舞厅，灯光摇曳中，水生看见老爷的女人小金宝正在台上扭动，他只觉得头晕目眩，眼花缭乱。到了后台，水生见到了小金宝，小金宝摸着他的喉结，问他几岁，和女人睡过觉没有？六叔让他用打火机给小金宝点烟，他却怎么也不会，挨了一顿骂。

回到唐府，在六叔教他如何伺候主子时，隔着玻璃屏风，水生看见唐老爷正在与师爷、宋二爷、三爷商量什么。突然电话响了，原来宋二爷杀了冤家对头余胖子手下的人，惹了麻烦。在唐老爷出门交涉时，六叔把水生介绍给他；小金宝在门口堵住唐老爷卖弄风骚。

小金宝洋楼内，水生晚上送吃的，忘了敲门，让正在与人通话的小金宝吓了一跳，遭了一阵辱骂。晚上，小金宝将佣人、水生房门从外面锁上，却将后院侧门虚掩着，她等着宋二爷来。

第二天深夜，小金宝房间传出厮打、咒骂的声音，水生惊醒，看见宋二爷仓皇走了。原来，小金宝恨唐老爷，为了报复，与宋二爷好，但受不了宋二爷将她当婊子看。对着门缝，水生看见小金宝又哭又摔东西，非常痛苦。他对这个本来很厌恨的女人有点同情了。

第三天深夜，水生站在房门口打瞌睡时，唐府内响起一阵枪声、奔跑声，一片混乱。水生看见，到处是血和尸体，六叔为了保护唐老爷，被余胖子杀死了，他恸哭不已。

当天夜里，唐老爷、师爷，带着金宝、水生乘船避到一座孤岛，连宋二爷、三爷也不让知道，岛上有一个寡妇翠花和女儿阿娇。唐老爷下令，不准任何人走漏风声，不准随便上岛下岛。

过了四五天，小金宝不习惯孤寂的生活，到处乱转。一次到翠花处串门，从门缝看见她正在与人幽会，她故意敲门，捉弄翠花，寻乐解闷。她睡不着，与水生谈话，给几块银元，让他到乡下去开豆腐店，但水生说还要回上海给六叔报仇，金宝听了很生气。

第六天，小金宝穿着翠花送的农家衣裳，在水边与水生、阿娇戏耍，正唱着：“ 摇啊摇，摇到外婆桥 ”的时候，看见苇荡里飘着一具尸体，就是和

翠花幽会的男人。

为这事，小金宝与唐老爷吵起来；她心里很愧疚，就找翠花嫂谈话，希望弥补自己的过失。

第七天，唐老爷将宋二爷和三爷召到岛上来。正在几人打麻将时，水生气急败坏地冲进来，说他解手时，听见有人说要杀死小金宝。他没有想到，这促成了唐老爷提前摊牌。原来他早就知道宋二爷与余胖子有勾结，早就知道宋二爷与小金宝的私情，他定有暗线。这次把宋二爷召到岛上来，就是要干干净净收拾他。在大雨滂沱的晚上，水生眼睁睁看见宋二爷、小金宝、翠花嫂被唐老爷活埋了。他心里明白了，他不顾一切地一头撞向了唐老爷……

第二天，回上海的船上，阿娇被唐老爷哄骗着，水生被倒吊着，水生看见的一切，都是颠倒的……

【评析与欣赏】

这部影片，在张艺谋创作历程上，似乎有些特别。在中国观众心目中，张艺谋以《红高粱》、《菊豆》、《大红灯笼高高挂》树立了个人风格样式：高粱地、旧磨坊、老宅深院的旧中国；压抑、挣扎的女性和她们的悲剧命运；象征意蕴的构图和感性冲击力的色、光组成的强烈的风格化的视觉造型。

虽然《秋菊》用了纪实性镜头语言，但农村、妇女运命，贯彻始终的“红色”色彩运用仍涵盖在他个人风格之中。

而这部影片从题材、场面、人物、故事等方面看，就与过去大不相同了：影坛上最大量、最通俗的黑帮题材；扭动大腿、充满刺激的歌厅舞会的场面；杀人不眨眼、狠毒狡猾的黑社会人物。因此，有评论说，这是一部“意味着张艺谋艺术与人生某种转折的影片”。（《文汇电影时报》1995 年 7 月 29 日二版）。

但是，任何一位有成就的艺术家的转折，都意味着对自我的否定，意味着对一个自己不熟悉的全新的领域的开拓。这谈何容易。

如果我们透过上述热闹、通俗的场面、人物，细心地比较，可以发现：张艺谋还是张艺谋，追求个人风格的欲望和固有风格的主要支撑点并未有大的改变——边缘视角、压抑女性、虚化时空、观照人性及视觉造型。

边缘视角：影片从水生在上海街头张皇四顾的眼光开始，到倒吊船头，颠倒看世界的眼光结束，故事是在一个儿童的眼光中完成的。张艺谋说：“我最大的目标是用一种边缘性的眼光来写一个女人的故事”，“以求与别的同类型影片不同”。（《文汇电影时报》1995 年 2 月 4 日）所谓边缘性眼光，是指水生这个乡下少年初到上海七天，他不是黑帮中心的人物，所见所闻是个别的、有限的，但这正是张艺谋所要的，即这种眼光必然迥异于寻常黑帮影片的视角：对于凶杀、阴谋、恐怖的津津有味的逼视。张艺谋正是意图通过这个乡下少年对周围一切惊恐陌生的眼光来“间离”观众，让观众避免那种被寻常黑帮影片养成的“寻刺激”视角，用一种童心的眼光来审视唐老爷们和小金宝的所作所为。而只有这种眼光，才能真正看到唐老爷的狠毒、狡诈，小金宝的可怜。因为“我不想在一部黑帮片中去讲黑帮故事”，“我就想写人”。有限制的水生视角，将凶杀、阴谋的血淋淋场面退到幕后，避免刺激，童心的陌生视觉，又使唐老爷、小金宝的“人性”受到特别观照。在这种边缘视角的处理下，张艺谋风格中的人性关怀又一次表现出来了。

但是，这种童心视角的手法，“至今已觉不新鲜”，而人物人性的人文

内涵又欠深度，因此影片在观众那里，似乎并未引起预期的效果，反而使一部分对张艺谋有惯赏“人文期待”的观众大为失望。

压抑、被损害女人的故事：这是张艺谋风格又一标志。《红高粱》、《菊豆》、《大红灯笼高高挂》都是讲女人生命的压抑与挣扎。同样，小金宝的生命在压抑中变形，在挣扎中闪光。唐老爷的淫威和豪奢包装，让她搔首弄姿，让她不能拒绝余胖子看大腿舞的要求，让她日夜惊恐而又无可奈何；而反抗的本能，促使她与宋二爷偷情，未泯的良知又使她善待水生，想拯救护卫翠花嫂和小阿娇，虽然不能成功，但她的灵魂在物欲与情感、堕落与良知的矛盾漩涡中爆出了火花。这就是张艺谋影片中特有的“原型”式人物。

虚化时空、观照人物。纵观张艺谋作品，这个特点也很明显。从《红高粱》开始，到《大红灯笼高高挂》，故事的时空都比较含混，很难在画面上找到实在根据的细节。《红高粱》还可以从结尾大略知道是抗日战争时期的事情，到了《菊豆》，《大红灯笼高高挂》就无法具体化了。《摇》也是如此。从人物对白和其他文字材料，我们得到“30 年代上海”的时空信息，但从画面上，我们看到的只是影影绰绰的高楼大厦，豪华的欧式内室以及喧嚷的舞厅内部，至于舞厅的街道走向，唐府周围的建筑，及人们熟悉的上海的大街小巷都被虚化了。因为，“故事是杜撰出来的，没有什么生活依据。它是浓缩在一起的情节剧，戏剧性很强，很风格化”。张艺谋明确表示：“任何忠实再现那种环境的做法都是件吃力不讨好的事情”。“对于 30 年代上海的社会背景，我并不是特别感兴趣，对于我来说，无论是旧上海都市，还是水乡环境，都只是我讲故事的一个背景”，“而最重要是人物，是人物的思想行为和生活方式”。

和虚化环境，强调人文意蕴的要求相连的是对色、光、构图的重视，在视觉造型中，既用光色技巧营造氛围，避实就虚；又寻求某种寄寓。小金宝深夜穿过花园虚掩的蓝光低调，舞台小金宝浓装艳抹，脂粉气十足的造型，黑帮大屠杀后一片红色、厅堂的构图以及结尾水生倒吊后颠倒的视角画面……都显示了张艺谋特有的视觉风格追求。

总之，以上诸方面是《摇》的个体风格，又是张艺谋一贯把握人生、生命的思维定势，观照世界的镜语风格——“要的是非大众化，非习惯性、超常规”、“富有个性的东西”。

但以上诸方面的刻意追求，并未引出人们期望的有深度的内涵与人物；并未在“黑帮”这一“腐朽”题材中化出神奇来。

是人们期望过高，还是一个艺术家超越的艰难？

（皇甫积庆）

红 樱 桃

1995 年　彩色立体声故事片
摄制：北京电影学院青年电影制片厂
编剧：江奇涛 芦苇叶 缨张黎
导演：叶缨
摄影：张黎
主要演员：郭柯宇（饰楚楚）徐啸力（饰罗小蛮）

【故事梗概】

1940 年冬，一辆老式苏制轿车沿着积雪的公路驶进了莫斯科近郊的伊凡诺国际儿童院，这是一所专供各国共产党人子女就读的学校。车门打开，苏联官员领着两个中国孩子走下车，男孩叫罗小蛮，女孩叫楚楚。

两个孩子开始了儿童院的学习生活，女教师维拉教他们学俄语。不久，在谈自己家史的班会上，罗小蛮叙述了自己的父亲是工人，母亲是农民，而今都在延安工作；楚楚流着眼泪激动地叙述了亲眼目睹父亲被反动派杀害的情景，在场的同学深为震惊。一个叫张卡尔的德中混血男孩对楚楚十分同情并产生好感。

1941 年，楚楚和张卡尔参加白俄罗斯夏令营活动，在维拉老师的带领下来到了首府明斯克。第二天，6 月 22 日清晨，德国法西斯向苏联发起突然袭击，一阵阵强烈的爆炸声惊醒了熟睡的孩子，空中飞机轰鸣，人群四处奔逃，维拉老师带着孩子们向教堂奔去。

一天，维拉老师正带孩子们朗诵诗歌，一德军军官闯进来，当场将维拉一枪打死，孩子们和平民、战俘一起沦为囚犯。

儿童院将尚未沦陷的其它夏令营的孩子们召回，准备向西伯利亚转移。罗小蛮和几个较大的男孩参军未成，流落街头，饥饿不堪。苏维埃区长将他们安排了工作，罗小蛮当上了专门发送“阵亡通知书”的“黑色信使”。

在明斯克，张卡尔和楚楚等被德军派去洗刷战马。会说德语的张卡尔骗得一支卡宾枪，掩护同伴们骑上战马奔逃。德军全面出击，四处扫射，张卡尔英勇牺牲，楚楚从马上坠落，被德军抓回。德军准备将抓回的孩子当众处死，一位挺身而出的俄罗斯老人被打死后，一个德国将军赶到，目光停留在楚楚身上，似乎对这个东方女孩发生了兴趣。

楚楚被带到一座修道院，亲眼看到几个全身雕满花纹的少女。楚楚也曾绝食反抗，但最终还是被捆住手脚，按在了手术台上。楚楚的嘴被塞进药棉，昏迷了过去，将军得意地欣赏着她光滑洁白的肌肤，将细细的银针刺下去，一滴殷红的鲜血随之渗了出来。

在后方担任“黑色信使”的罗小蛮，收养了一个失去双亲的小女孩娜佳，俩人相依为命。不久，他的住房附近成了战俘驻扎地。罗小蛮在强烈的复仇心理驱使下，每天用自制的弹弓打战俘，后引发了战俘骚乱，苏军开枪镇压，战俘四处奔逃。罗小蛮将战俘引进一幢废弃的大楼，引燃汽油桶，与其同归于尽。

苏军反攻的炮火渐渐逼近，穷途末路的德军开始大批屠杀战俘和平民。将军继续在楚楚背上纹刺，终于完成了自己的“艺术”杰作，他自我欣赏着，大发所谓艺术永恒的感慨。末日来临之际，将军让人把楚楚丢弃在荒野，自

己饮弹身亡。

明斯克解放后，楚楚被盟军红十字会收容。一次淋浴时，楚楚的衣服被强行扒下，现出后背上色彩斑澜的德军法西斯像徽，在场的人惊呆了，楚楚的身份引起怀疑。夜晚，她抓起篝火中一根燃烧的木头，想烧去背上的耻辱。

苏军最终查明了楚楚的身份，老院长和小娜佳来看她，带来了罗小蛮的死讯，楚楚流下了无声的眼泪。医院决定对楚楚进行植皮手术，但因面积过大未能成功。后来，楚楚回到北京生活，直到 63 岁去世，终生未婚。

【评析与欣赏】

《红樱桃》是一部生动感人的反法西斯影片，其艺术特色主要表现在以下三个方面。

其一，该片的取材与叙述视角新颖别致，这无论在中、外反法西斯影片中，或是世界电影史上，都可称是独树一帜的。

法西斯对人类的戕害，对世界人民犯下的罪行，不只反映在发动战争上，更表现在它对人类的美好信念、对人的生命、对人的尊严的肆意践踏和摧残上，这在很多中外影片中都有所揭示。《红樱桃》的独到之处在于，编导者慧眼独具地从法西斯罄竹难书的罪行中，选取了纳粹在少女身体上纹刺德军法西斯像徽而造成的巨大心灵伤害，以此来揭露法西斯的残忍和灭绝人性，这无疑是一个不同凡响的叙述视角。

雕刺本来是人类所创造的，表现审美情感的艺术手段，艺术品也应是人类智慧、情感和审美理想的结晶。然而，当这种艺术方式被仇视人类、仇视美的法西斯分子所利用时，却成了他们摧残青春、生命和美的手段。少女楚楚因其肌肤的光滑细腻，而被纳粹军官视为创造“ 艺术品 ”的最佳材料。然而，将人的生命视如草芥，将人的尊严践踏在地的纳粹分子，绝不可能创造出真正的艺术品，他们只能用罪恶的银针，用沾满鲜血的双手制造出新的罪恶，刻在楚楚背上的那个法西斯的鹰形徽标，就正是其罪恶的见证。尽管雕刺者的手法可能是细腻的，功力是深厚的，但这丝毫改变不了其作品的罪恶性质和“ 反人性 ”、“ 非艺术 ”的本质。这种特定的叙述视角，极为深刻地揭示出纳粹分子令人发指的暴虐和邪恶无比的灵魂，为人们认识法西斯的罪恶本质抒写了浓墨重彩的一笔。

其二，该片的叙事结构别具匠心。影片在美好与丑陋、青春与残酷、纯洁与邪恶、生命与抗争的对比与展现中，用一种先总后分的叙事结构，将和平时期少男少女们欢快而美好的生活同战争爆发后孩子们受到的摧残和他们的反抗有机地融为一体，有力地鞭挞了法西斯的残酷与狰狞，呕歌、赞颂了青春、正义与不屈的斗争精神。

看过《红樱桃》的观众，大概都不会忘记影片中那群生活在宁静的和平环境里的少男少女们的音容笑貌。在那如油画般的绿茵草地和湖畔河边的美丽画面中，孩子们嬉闹欢笑，是那样的纯洁烂漫、青春洋溢。然而，战争突然爆发，法西斯的到来，使孩子们即刻成为被宰杀的羔羊。忘不了那些骑马逃跑的孩子，他们大多被纳粹射杀和重新抓回。而骗得一支冲锋枪，掩护同伴逃跑的张卡尔，还不会用枪，他被纳粹追赶着、包围住，十几支冲锋枪喷射着子弹，一个年轻的生命就这样被全副武装的战争机器吞噬。影片在这里的叙述是残酷的，却又是异常沉重的真实。这种以单纯对比邪恶，以青春面对残忍的表现，更能让人感受到法西斯的惨无人道、毫无人性。身处后方的

罗小蛮，在送发了那么多阵亡通知书后，毅然走上了复仇之路，点燃汽油桶与德军战俘同归于尽，以自己的青春生命、血肉之躯实现了复仇的心愿。这虽是一个孩子的反抗方式，但同样展示了正义与邪恶的较量，表现了不屈的斗争精神。在同罗小蛮壮举平行展开的另一条叙述线上，楚楚也在用自己的生命抗争着。她拒绝进食，宁愿去死，但最终还是被捆在了手术台上；她抓起燃烧的木头烙烧自己的后背，想抹去这耻辱的标记，但却只能背负终生。楚楚无法摆脱的悲剧命运，让人深刻感受到的是纳粹对人类尊严的践踏和对人的心灵的残害，楚楚所遭受的伤害不只在肉体，更在心灵，在她那颗滴血难止的心。上述分头叙述，平行发展，而又相互呼应的情节线索，从不同的侧面共同丰富并深化着影片的主题。

其三，影片在人性的揭示和展现上有新的开拓。《红樱桃》主要是表现一群单纯无辜的孩子如何遭受法西斯的迫害和摧残的，但影片并没有局限在对法西斯暴行、战争残酷的揭露上，而是留下了更广阔的对人的尊严、人的生命的思考空间。这主要表现在楚楚被苏军救下之后的情节段落中。获救了的楚楚，虽然人身方面有了保障，但心灵的创伤并未痊愈。尤其是当苏军发现她背上刻有法西斯像徽标记时，曾一度视其为敌对分子。而后的大面积植皮，想把楚楚背上的纹样完整地切割下来，作为控诉法西斯罪恶的证据留供后人参观。这种举措的动机固然无可厚非，但是对于楚楚个人而言，不也或多或少是对其心灵和肉体的一种伤害吗？应该说，影片的这种揭示是富有深度的。因为对一个个体生命而言，不管你是出于多么美好的动机，也应以尊重人的生命、人的尊严为首要选择。而任何政治的、功利的需要，都不能以对人的尊严、人的生命的伤害作为代价。对此，《红樱桃》的编导者们给予了一定的关注和揭示，这或许正是这部影片具有某种超越单纯表现战争残酷的审美、意蕴之所在。

本片荣获第三届上海国际电影节最佳女演员奖。

（修倜、李显杰）

变　脸

1995 年　彩色遮幅式故事片
摄制：北京电影学院青年电影制片厂与香港合拍
编剧：魏明伦
导演：吴天明
摄影：穆德远
主要演员：朱旭（饰变脸王）周任莹（饰狗娃）

【故事梗概】

本片根据台湾作家陈文贵的作品《格老子的孙子》改编。

故事发生在本世纪 20 年代的四川平原。

江湖老艺人变脸王身怀绝技，浪迹四方。因家境贫寒，妻子很早就弃他而去；独生儿子也因病夭亡。他孑然一身，小船为家，青猴为伴，度过了几十年卖艺生涯。

春节灯会上，扮演“送子观音”的川剧名伶梁素兰（人称活观音），对变脸上的变脸绝活由衷叹服。他恳请变脸王投身梨园。为川剧添彩。变脸王恪守祖传绝活“传里不传外，传男不传女”的古训，婉言谢绝了活观音的好意。为了祖宗的香火得以延续，也为了一身绝活不至失传，他决意抱养一个男孩为孙。

在灾民们争相卖儿卖女的人口市场上，变脸王左挑右拣，似乎冥冥中有种天意指引，他最后从人贩子手里买下一个名叫狗娃的可爱的男孩。老人对狗娃无限爱怜，竭尽关怀呵护，小狗娃也十分善解人意。在一段短暂的日子里，祖孙俩尽享天伦之乐。

一个偶然的事件，变脸王发现狗娃竟是女孩所扮。他又气又恼，给狗娃留下盘缠要她自谋生路，然后独自驾船离岸，狗娃苦苦哀求无济于事，便踏进河里拼命追赶。眼看狗娃即将被河水淹没，变脸王慌忙跳入水中将她救起，无奈地将她留下来。定下规矩今后不准狗娃叫他“爷爷”，只能称“老板”，留在船上干杂活。

变脸王严厉督促狗娃苦炼技艺，还教她懂得做人的道理。日久天长，他渐渐喜欢上了这位吃苦耐劳、乖巧伶俐的女娃娃，常常为她不是男孩而惋惜。狗娃对变脸王的重男轻女很不服气。她想学变脸遭到老头的拒绝，更激起了她童稚的好奇心理。一天晚上她趁变脸王外出未归，翻出了五彩的脸谱，惊喜地把它们一张张贴在脸上对镜端详。不料脸谱触焰燃烧，引起了一场火灾。狗娃自知闯下大祸，满怀愧疚，悄然乘船远走他乡。

在流浪乞讨途中，狗娃再次落入人贩子手中。她被关押在一座破败的阁楼上，结识了同样落难的三岁小男孩天赐。夜深人静，人贩子喝得烂醉如泥，狗娃乘机带天赐逃离虎口。狗娃决计把天赐送给变脸王，给天赐找个好爷爷。

狗娃离走后，变脸王备感凄凉孤苦。他进庙求签，尼姑劝慰他不必伤感，预言他将在“水边抱孙子”。变脸王半信半疑地回到码头，果然见一个胖乎乎的男孩坐在他的小船上。变脸王喜不自禁，冷静下来才想到询问男孩的底细。天赐太小，说不清自己的来历，只说是“姐姐”把他带到这里的。变脸王猛然悟到这必是狗娃所为，他巡视四野高声呼唤，却不见女孩的踪迹。

天赐的外祖父乃镇上首富。警察局将变脸王以“拐卖儿童罪”锒铛入狱，

并判为死罪。狗娃闻讯后前去探监，为自己一片好心却办了坏事而痛悔不已。经人指点她找到了正在县城演戏的活观音，通宵长跪恳求他出面救爷爷一命。

活观音求告护国军师长干预此案遭到拒绝。狗娃急中生智，决意仿效川剧《观音得道》中观音为救父命而在舍身崖前割断绳索跳崖的情节。在护国军师长的寿宴上，狗娃用一根绳子将自己悬在大堂的屋檐上，对着师长为变脸王喊冤。师长不予理睬，狗娃竟真的剪断绳子跌下来。活观音疾步上前将狗娃接住，眼含热泪，慷慨陈词：若师长仍旧无动于衷，他将怀抱孩子头顶冤状奔走四方。师长终于为狗娃的真情所打动，当即应允亲自出面为变脸王申冤。

变脸王获释后，为报救命之恩。变脸王诚意向活观音献出变脸绝活。活观音说自己不能乘人之危夺人之美，并告诉他真正该感谢的是狗娃。

变脸王急切地回到码头，远远看见狗娃正在擦洗船板，狗娃见变脸王归来高兴地喊“ 老板 ”，他却笑着叫狗娃喊他“ 爷爷 ”。狗娃张了张嘴半天说不出话，接着一声“ 爷爷 ”的呼唤带下两行热泪，爷孙俩紧紧拥抱在一起……

【评析与欣赏】

《变脸》是著名导演，原西影厂厂长吴天明、浪迹美国数年、离别影坛后 12 年回国拍摄的第一部影片。

剧本原名《格老子的孙子》，在台湾获剧本奖，由香港邵氏公司买下了版权。原剧本除了剧名是四川味道外，其它的从语言、生活方式、人文背景、情节、人物毫无川味。经吴天明几易其稿，并请来川剧大师魏明伦润色，改成现在的《变脸》。

影片保持了吴天明作品情感朴实真挚的特色，但又显露出其创作心态和风格的某种变化。以前那种慷慨轩昂的磅礴气势让位于一种温厚悲凉的人生喟叹。这部影片，大概可以称之为吴天明历炼了新的人生风霜后的一部忧愤之作。

在男主角的选择上，他在李纬、魏宗万几个老演员中选定了朱旭，因为朱旭的形象有他“ 柔 ”的一面、而李纬太硬，魏宗万形象有点儿“ 狠 ”。

朱旭以擅长扮演善良的小人物著称。这个戏基本围绕着变脸王这个人物展开，而朱旭在扮演变脸王这一绝对主角中其表演无疑是出色的。他细腻而真实却不失飘逸，成功地塑造了一个满身江湖气而又充满善良的老艺人形象，给人印象深刻。

变脸王是个老江湖，还是袍哥，有一股江湖气，阅历丰富，见什么人说什么话。另一方面，他又是一个命运坎坷的小人物，在社会底层挣扎度日。虽然很固执于传统观念，但又保持着人的善良本性。朱旭主要从这两个方面把握和塑造了这个人物。他在表演中加上了变脸王在几个场合哼唱川戏的情节，以表露其心境，传神地表现了人物的性格。

影片中的狗娃是个天真、朴实的可爱形象。她女扮男装地出现，为影片增色不少。由于变脸王坚持“ 传男不传女 ”，于是演绎出一幕幕曲折有致的故事。显然，吴天明并不注重故事的叙事过程，而是通过故事折射变脸王心灵变化的轨迹，展现出变脸王性格的光彩。同时，狗娃的形象，也在这一系列的渐进画面中栩栩如生地立了起来。如果说，朱旭的表演使变脸王获得了观众的认可；那么，狗娃的扮演者，我以为也是成功的。周任莹表演朴实、

真切，充满童趣，与朱旭珠联璧合，相映生辉。

《变脸王》在人物设置上是颇有讲究的，主要人物是变脸王和狗娃。论年龄，他们是祖孙两代，这种组合很符合中国传统。如果狗娃是男孩，如果川戏没有“ 传男不传女 ”的传统，那么影片的发展就会走另一条路子了。由于影片讲述的是一个女娃学变脸的故事，这就比较新颖有趣，逗人兴味了。在那样的社会大环境里，一个女娃，要学会变脸绝活，本身就是一种叛逆，何况还要变脸王改变几千年来的传统习规。可见，编导的视点是独特的，具有创造性和深刻的社会内涵。变脸王在那样的时代、那样的特定环境，坚持祖制，传男不传女，并没有赶走狗娃，还是把她留在船上，这充分说明变脸王是个倔犟却又富于同情心的老头。当狗娃以死要挟师长从牢里救出变脸王后，变脸王终于改变初衷，决定背叛祖制收狗娃为徒，把绝活传给她。我以为这种转变是经不起推敲的。且不论天赐的出现是否合理，也不论狗娃以死要挟师长是否会发慈悲，单就感情的转变就很难立得住。如果删去这两节，把狗娃与变脸王的感情纠葛作为主线细腻描画，也许会更好看一些。

变脸，是川剧的一绝，也是中国地方戏中独特的一种表演手法。电影将一个有变脸绝活的江湖老艺人的生活搬上银幕，这是导演吴天明的传统道德与民族意识的回归。吴天明拍完《老井》后，长期滞留美国，耳濡目染西方文化，却不忘自己是炎黄子孙，选择变脸艺人这一土得掉渣的题材来阐释自己的艺术追求，表明他的根深深地扎在黄土地里。但是，他又对几千年来旧的陈规陋习深恶痛绝，于是以女娃学变脸这一反叛载体，阐释了自己的观点，希望我们的民族能从封建桎梏中解脱出来，建立起一种新型的人与人之间的关系。吴天明比较喜欢怀旧，大都选择过去的故事拍电影，这种选择有利也有弊，有利的一面是他对“ 过去 ”的执著与追求，使他游刃有余，能充分表现出他的艺术灵性，拍出的片子都有较高的艺术水准，如《老井》、如《变脸》；但另一面却多多少少说明他与新生活的隔膜。

（庄英豪）

我要活下去

1995 年彩色遮幅故事片摄制：北京电影制片厂与香港合拍
编剧：须兰
导演：李惠民
摄影：马楚成
主要演员：张艾嘉（饰贝欣）袁咏仪（饰叶帆）周华健（饰文子洋）赵文瑄（饰高骏）

【故事梗概】

70 年代中期，中国广东某镇上的女青年贝欣因给其外婆治病，无奈抛弃了她在乡下插队的恋人文子洋，远嫁到英国伦敦，成为当地一位中国餐馆老板的妻子。

贝欣到伦敦后，一方面帮丈夫照管餐馆，一方面照料丈夫前妻的女儿叶帆，叶帆因下肢瘫痪和失去家庭温暖而变得性格怪戾，对生活失去了希望。她对贝欣更是百般刁难，但在贝欣热情的感召下，她渐渐有了生活的信心，且与贝欣的感情日益融洽，贝欣的丈夫因为性无能，心情烦燥，时常酗酒、赌博并与贝欣关系一直不好，又加上债台高筑，竟一去不返。贝欣在债主的威逼之下冒险与其赌了一次，终于赢回了叶帆的房子。但贝欣觉得在伦敦生活下去没有安全保障，而且又听说他们贝氏家族在香港有较大的产业，于是她就把叶帆安排到寄宿学校，独自回了香港。

贝欣回港后，其堂弟贝刚因恐她与自己争夺贝氏产业继承人的地位而拒绝见她，这引起了贝欣的不满和怀疑。后来贝欣查找了大量贝氏家族的资料，且又找到了已沦为烟贩的母亲。据资料和母亲的记忆，贝欣证实了自己才是真正的贝氏产业继承人。为了夺回财产，贝欣找到了香港著名律师高骏，请高帮她打官司。高骏一方面佩服贝欣的胆识与才干，另一方面也倾慕贝氏的庞大产业，于是就答应帮贝欣打官司。在夺回产业的过程中，贝欣与高骏之间的感情日益加深，最后贝欣终于打赢了官司，成为贝氏产业的合法继承人。她与高骏结了婚，并将叶帆从伦敦接回香港，将叶送到一家医院接受治疗。因一直忙于贝氏产业的发展，贝欣冷落了家庭，高骏原本就素有花心，这种情况下他又有了外遇，叶帆也因得不到母爱与贝欣有了新的隔膜。后来，叶帆在医生的精心理疗下，瘫痪的下肢逐渐康复，而且与治愈她的男医生产生了感情。贝欣一开始很为此事高兴，但后来得知治愈叶帆的医生是十几前自己曾抛弃的恋人文子洋时，竟竭力反对。因此，叶帆对贝欣的误会进一步加深。

为了和贝欣在事业上一比高低，也为了在精神上报复贝欣，叶帆向贝欣提出要在大陆珠海开办分公司。贝欣开始赞同叶帆的计划，但后来她通过朋友私下了解后，认为此举风险太大，就否决了叶帆的计划。叶帆一气之下离开了贝欣的公司，来到了文子洋的医院，并全身心投入文子洋的议员竞选。丈夫的冷漠、养女的出走，使贝欣陷入了极度的感情危机之中。

而此时高骏也在竞选议员，为了顾全家庭，贝欣也积极帮助高骏竞选。在最后的竞争中，高骏终于在妇女权益问题上败给了文子洋，而贝欣却从这次丈夫的竞选失败中悟出了应该怎样作女人的道理。她首先向叶帆和子洋祝贺竞选胜利，又主动向叶帆道了歉，母女二人尽释前嫌。后来，贝欣又安慰

竞选失败的高骏，在贝欣的温情中，高骏又回到了她的身边。回顾经历过的坎坷人生，贝欣完全明白了生活本身的含义，她充满自信地说：“我要活下去！”

【评析与欣赏】

本片是女性题材影片，讲述了贝欣和叶帆这一个家庭中的两个女子自强不息，与命运抗争的故事。影片的最大成功之处是对这两个女主角性格的成功刻画。但影片刻画这两个女强人的性格又是从表现她们的生活目的不同的角度出发的。在银幕上，观众看到她们一个为家庭而活，一个为爱情而活。

贝欣是一个为家庭而活的女强人。但她为家庭而活却又不是一般意义上的为家庭的鸡毛蒜皮，而是为维护整个家族大的方面的利益而抛弃其它的一切，甚至包括感情。影片也正是从这方面入手刻画出了贝欣作为一个女强人所有的坚强性格。一开始，贝欣为了替外婆医病而放弃了与恋人文子洋的结合。她的这一举动完全是为了家庭（给外婆看病），而牺牲了感情（与恋人结合），这样影片一开场就交待了她的这种生活目的。而且，观众从她虽对恋人无比留恋但又义无反顾地踏上旅途的举动中，开始认识到了她作为一个普通女子性格中“强”的一面。到了伦敦后，贝欣为了和丈夫前妻的女儿叶帆沟通，增强叶帆生活的信心，她一方面委屈求全，另一方面用强迫的办法使叶帆的心从绝望中复苏。贝欣此举的目的仍是为了家庭中的重要一员——叶帆。在面临丈夫出走，房子即将被债主夺去的情况下，贝欣竟然决定与债主赌一把，尽管她几乎不懂怎样玩赌。观众从她的这种冒险行为中更真切地看到了她性格中“强”的一面，而她的举动仍是为了她的家庭利益，因为丈夫虽然一去不返了，但房子还是家庭的。

影片表现贝欣回港后为争回贝氏产业继承人的行为，更能让观众看清了她坚强的性格和非凡的才干。当贝欣证实贝氏产业是她祖母的家庭财产时，她不惜一切地去夺回，促使她这样作的原因就是对家庭利益的维护。为了维护家族利益，贝欣又一次牺牲了感情，因为她完全有机会再次和文子洋结合。但为了打赢官司、夺回财产，她和她明知是花花公子的高骏结了婚。影片通过这些更进一步地刻画出了贝欣性格中的“强”和她为家庭利益而不惜牺牲其它一切的人生目的。观众在此后看到的贝欣的种种行为中，诸如她为了家庭的名誉而反对叶帆和文子洋的结合、掩盖高骏有外遇的事实、为了产业不受损失否定了叶帆筹备分公司的方案等等，看到她处处在维护家庭利益，尽管贝欣这样做牺牲了那么多的个人感情，但她还是坚持做了。影片没有去对她的行为进行褒贬，但却为观众刻画出了一个真实的、为维护家庭利益而奋斗的女强人形象。尽管和高骏之间感情不融洽，但为了维护家庭，贝欣在高骏竞选议员时还是全力地帮助他。在高骏因在妇女权益问题上栽跟头而导致竞选失败后，贝欣终于明白了一个女人应怎样维护家庭利益，那就是在维护家庭时不能伤害和家庭成员之间最宝贵的东西——感情。她最后那句感慨的台词说明了她今后还将为维护家庭利益而继续奋斗下去，同时也表明她要换一种活法——维护利益而又要维护感情的活法。

女儿叶帆是另一个为感情而生活的女强人。影片将她刻画成是一个需要感情，需要爱的人物，是爱的力量让她获得生活勇气、战胜疾病、最终取得成功的。开始时，叶帆下肢瘫痪，且失去了亲生母亲，她的感情无以维系，因此失去了生活的勇气。贝欣来到后，与她在感情上渐渐沟通，这才使她鼓

起了生活的风帆，贝欣对她的爱是她生存下去的希望，所以尽管她拄着双拐独自一个人留在伦敦的寄宿学校，她还是很坚强地活着，在这个世界上毕竟有一个爱她的人。影片也正是通过这一点来表现叶帆性格中“强”的一面。被贝欣接回香港后，叶帆一方面受到家庭（贝欣和贝欣母亲）的鼓励，另一方面也得到了文子洋的爱。家庭的爱和恋人的爱使她终于战胜了病魔，和正常人一样了。影片表现的正是这种爱给了她力量，她能康复、而且事业上有所发展都是因为有了爱，亲人们的爱使她变得越来越坚强。后来，她与贝欣之间的误会与隔阂逐渐加深，她不能忍受这种没有爱的生活，她为感情而活着，那么她必定会去寻求她的感情寄托。于是影片上终于有了她愤然离家，来到恋人身边。子洋给她的爱使她忘却了痛苦，她全身心地投入到了子洋的竞选中，她的努力使子洋在竞选中获得胜利，这也是她的成功。她之所以这样作完全不同贝欣那样从维护家庭利益出发，而是出于对子洋的爱。结果，观众看到叶帆也活得很精彩。影片成功的刻画，让观众看到了一个为感情活着的女强人形象，而这一形象又全然不同于贝欣那样的女强人形象。

影片的导演对两位女主角的饰演者选择得很恰当，这对成功刻画这两个人物的性格起了关键作用。饰演贝欣的香港演员张艾嘉，起初只是一般的演员，如今已成为香港电影界的著名影星和女制片人，她的奋斗经历与本片中贝欣的奋斗经历有些近似之处，而且她的外型和气质都很像一个女强人。因此张艾嘉对贝欣这个角色把握得比较准，使角色传神。这让观众感觉到银幕上的张艾嘉就像生活中的贝欣一样。另外，她演技高超，经验丰富，表演得自如、轻松、丝毫没有表演痕迹。饰演叶帆的青年演员袁泳仪则是近几年在香港影坛上升起的一颗新星。她的外貌和气质使她适合饰演纯情女子角色，而且她演的这类角色均很成功，如她因在《新不了情》（香港，1993）中饰演纯情少女阿晦而荣获香港第十三届电影金像奖最佳女主角奖。因此她与本片中的叶帆一角在气质上很吻合，表演得真实、感人。除她们二人外，文子洋的饰演者——著名歌星周华健、高骏的饰演者台湾演员赵文瑄等都是近几年比较走红的影星，他们的加盟使本片增色不少。

本片的镜头语言较为朴实，但能准确、生动地刻画出人物性格。注重对人物性格的刻画，使本片获得了一定的思想深度，能引发观众对某些问题的思考。因此，在商业之风弥漫的香港影坛上，与大量内容肤浅，制作粗糙的娱乐片相比，《我要活下去》应该说是一部很成功的影片。但本片的镜头语言还不够成熟，而且影片最后贝欣和高骏之间的和好以及贝欣性格的转变显得有些突兀，但这些缺点并不影响本片不失为一部优秀的影片。

（赵卫防）

红 番 区

1995 年　　彩色宽银幕故事片

摄制：香港

编剧：邓景生　马美萍

导演：唐季礼

摄影：马楚成

主要演员：成龙（饰马汉强）梅艳芳（饰依玲）董骠（饰马骠）叶芳华（饰南茜）

【故事梗概】

香港货车司机马汉强来到美国纽约，应邀参加叔父马骠的婚礼。骠叔在纽约经营的一家超级市场，是与汉强先父合股开设的，而今歹徒经常来此骚扰，使人不堪忍受其苦。骠叔征得汉强的同意，准备将这个超级市场出售，自己退休后好与妻子安享晚福。汉强不明个中原因，他热情接待买主，结果，青年寡妇依玲女士廉价买下超级市场。汉强与依玲也互生好感，汉强打算义助依玲管理超级市场。

依玲将超级市场稍作修葺后重新开张。可恨的是，纽约红番区以托尼为首的一伙无业游民经常闯进超级市场随意吃拿，店员稍有反抗，即遭皮肉之苦。生性好打抱不平的汉强挺身而出，将歹徒打得抱头鼠窜。

当晚，汉强在回家的路上，忽听到一个姑娘的呼救声，他循声赶去相救，却正中了托尼设下的圈套。这伙歹徒把汉强打得遍体鳞伤。汉强艰难地爬回家门口，邻居残疾儿童丹尼发现了他，赶紧喊姐姐南茜来为他包扎伤口。汉强醒来后发现自己的伤口已洗净包好，对南茜感激不尽，却不知她正是昨晚那个假装呼救的姑娘。这时，汉强想到依玲孤身一人难以对付歹徒，于是匆匆赶到超级市场，将来收“保护费”的流氓吓退。

一伙黑手党与一帮匪徒为争夺钱财而拼杀起来，匪徒驾车逃跑时被炸死，托尼的朋友安德鲁从车中窃走一个装有昂贵钻石的箱子。这时，汉强正用轮椅推着丹尼散步，听到枪声，汉强抱起丹尼弃车而逃。安德鲁见警察赶来，忙将钻石塞进丹尼的轮椅座垫中，被带到警察署受讯的安德鲁矢口否认与钻石有关，警察哈里斯故意释放了他，同时又派人暗中跟踪侦察。

汉强经常照顾南茜的弟弟丹尼，南茜深为感动，很快喜欢上了他。这天，俩人结伴游玩到天明，才知依玲的超级市场又遭托尼一伙践踏。汉强赶来，痛打、怒斥托尼一伙。托尼似有所悔悟，这时其同伙来报，黑手党扬言要对他们斩尽杀绝，并追回钻石。

安德鲁被迫向黑手党供出钻石下落。黑手党将南茜姐弟扣为人质，并派两名党徒到丹尼家搜寻。汉强将两名党徒击倒捆住，匆匆带着钻石赶到依玲处。黑手党头目大发雷霆，将超级市场夷为平地，并用电话命令汉强把钻石送到指定地点，否则就要南茜的命。

汉强身带警察装在他身上的窃听器深入黑手党老巢，不巧，窃听器被发现，情势极为不利。千钧一发之际，汉强击倒敌手。黑手党徒驾一巨型汽垫船逃跑，汉强紧追不舍，在警察的配合下，汉强最终夺得气垫船，直冲黑手党头目的盘踞地，救出了南茜和丹尼。

【评析与欣赏】

《红番区》作为成龙主演的大型巨片，打上了成龙作品一贯的单纯硬朗风格。而该片将故事背景置放于美国当代社会现实中，使该片在风格上继承了李小龙的中国功夫片的基本特征：除暴扶弱，展示中国功夫，为中华民族的荣誉奋力抗争，弘扬民族自强精神。但《红番区》又有不同于单纯功夫片的特色与个性，这主要表现在，影片虽然也以中华武功为依托，但其叙事的重心，演绎的故事并不集中在个人武功的精妙绝伦的展示上（如李小龙的功夫片那样），而更多地是通过营造、渲染一个个火爆、惊险乃至视觉奇观的场面，来推动故事的演进，强化情节的张力。

因而在影片中，虽然不乏男主角马汉强精湛的中国功夫的展现，例如，当发现以托尼为首的朋克族抢吃硬拿依玲商场里的物品时，汉强挺身而出，狠狠惩治了这些地痞流氓，以致店员们发出了对中国功夫的由衷赞叹。但与以后的高楼跳跃，巨型气垫船横冲直撞，半道上的围堵击打等场面和景观相比，前者的展示就显得略逊一筹。例如，汉强第一次被来寻仇报复的朋克族成员们堵截在一死街巷中，编导并没有让众人一哄而上、拳打脚踢（由是成龙的武功亦无法显示），而是制造出一个奇观场面，让众人用棍棒击打空酒瓶来伤害汉强。几十个酒瓶像一发发炮弹似的击中无法躲避的汉强，使其遍体鳞伤，这种场面架构显然立足于视觉奇观上的出新考虑。又例如，影片结束部段落中，让气垫船在海上、在海滩上，甚至在市内的大街上横冲直撞，追杀堵截，显然也是出于一种创造不同凡响的视觉奇观上的情节设计。因为，银幕上用汽车、摩托车横冲直撞，造成人仰车翻，房塌屋陷的场面，早已司空见惯；火车脱离轨道，失去控制直撞入大厅街道的景观也已有绝妙表现，但巨型气垫船上陆地、上街道的景观银幕上似乎还未有所见。因此，影片编导抓住这一景观，大作文章，最终以气垫船的挤压而非武功的击杀惩处了黑手党头目，应该说还是比较成功的尝试。在俗套的追杀中注重注入新的视觉景观，无疑是情节片获得吸引力的基本手法之一。这或许正是该片在美国上演后能在票房上获得巨大收入的原因所在。

其次，本片在演员阵容上也是比较强大的，表演上也富有一定特色。成龙饰演的马汉强，以自己特有的憨态，灵活敏捷的身手，恰到好处地把握了人物形象心地善良、热心助人、不善言辞却富有同情心和正义感的性格特征，把一个身处异国他乡的中国青年的美好品质演绎得淋漓尽致。尤其在本片的高难动作及武打场面中，成龙的表演是有相当魅力的。如马汉强被朋克族包围在一座高楼上的一场戏中，眼看已无退路，他却抖擞精神，竟然从这所摩天楼跳到了另一座楼的楼道中，这样的高难镜头的设计与处理，充分显示出成龙在表演上的认真态度和敬业精神，从中体现出成龙对自己演艺事业的执著追求。梅艳芳在本片中的表演也别具风采。含蓄蕴藉却又倔强任性的性格处理，既端庄又夸张的形象刻画，加上戴着金丝眼镜，身着白色西服的扮相，使一个既精明又相对单纯，既善良又自私软弱的女青年华裔商人的形象跃然银幕。老演员董骠的表演也颇具个性。虽然他仅在影片开头场面中有不多几个镜头，然而他那精明老辣、不露声色、应付自如的老华裔商人形象，依然给人留下了深刻印象。

应予以指出的一点是，《红番区》虽然取得了一定艺术成就，但从总体上看，该片在人物性格及情节结构的设计上，还显得不够严谨，一些情节上的编排显得粗糙生硬，很难经得起艺术推敲。例如，如果说最初具有诚实和

正义感品质的汉强在不了解其叔父商店的实际情况（地处复杂区街，装修马马虎虎）下，帮助叔叔把店卖给了依玲还情有可原，那么，在他拿到了钻石，而且明明知道这些钻石是黑手党不惜杀人毙命来全力追查的东西，却还带着钻石来到依玲的商场，则显得极不符合人物的性格。又例如，黑手党为找到钻石，已杀了好几个人，而且动用大型拖车把依玲的超级商场给拉倒，但在最后时刻，编导却让黑手党成员说出这样的话（大意）：不管钻石了，老板不愿为这区区几百万的东西而惹麻烦。这种不顾叙事逻辑，任意编排的情节置换，不能不说是影片的疏漏。其他像让汉强一个人来到朋克族的聚集地，讲那一番如何做人的大道理，而后者居然幡然醒悟；汉强与南茜密切往来，托尼竟然不予追究，甚至连骂一句的话都没有；南茜这样的朋克族成员竟然在听了汉强与其弟的几句对话后，马上发生了性格、态度上的 180 度大转变，都显出影片剧作上的不合情理，给人硬贴上去和生造拼凑的感觉。

（李显杰）